This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

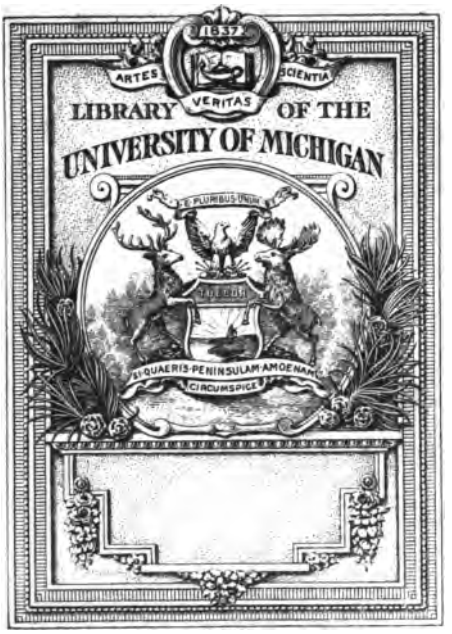
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

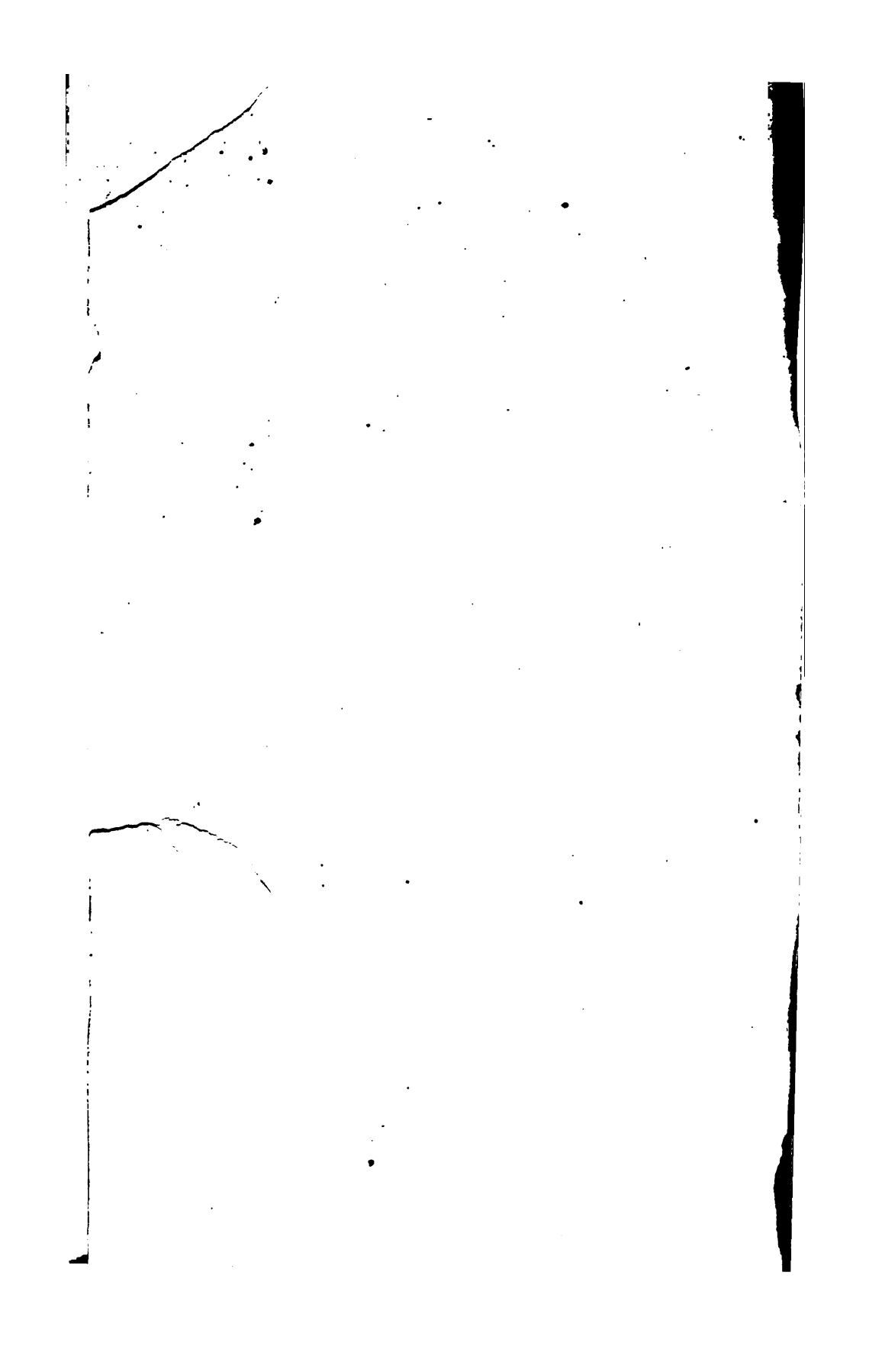
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B
2903
.1845


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Georg Wilhelm Friedrich Hegel's

Vorlesungen

über die

Aesthetik.

Herausgegeben

von

D. H. G. Hotho.

Zweiter Theil.

Zweite Auflage.

Mit Königl. Würtembergischem, Großherzogl. Hessischem, und der freien Stadt Frankfurt Privilegium gegen den Nachdruck und Nachdrucks-Verkauf.

Berlin, 1843.

Verlag von Duncker und Humblot.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel's

Werke.

1963

Vollständige Ausgabe

durch

einen Verein von Freunden des Verewigten:

D. Ph. Marheineke, D. J. Schulze, D. Ed. Gans,
D. Lp. v. Henning, D. H. Hotho, D. C. Michelet,
D. F. Förster.

Τἀληθὲς ἀεὶ πλεῖστον ἰσχύει λόγου.
Sophocles.

Zehnter Band.

Zweite Abtheilung.

Zweite Auflage.

Mit Königl. Würtembergischem, Großherzogl. Hessischem und der freien Stadt Frankfurt Privilegium gegen den Nachdruck und Nachdrucks-Verkauf.

Berlin, 1843.

Verlag von Duncker und Humblot.

Inhaltsverzeichniss.

Zweiter Theil.

Entwickelung des Ideals zu den besonderen Formen des Kunstschönen.

(Fortsetzung.)

Zweiter Abschnitt.

Die klassische Kunstform.

Seite.

Einleitung Vom Klassischen überhaupt 3
1. Selbstständigkeit des Klassischen als Durchdringung des Geistigen und seiner Naturgestalt 8
2. Die griechische Kunst als wirkliches Daseyn des klassischen Ideals 15
3. Stellung des producirenden Künstlers in dieser Kunstform 17
Eintheilung 21

Erstes Kapitel.

Der Gestaltungsproceß der klassischen Kunstform.

Einleitung und Eintheilung 24
1. Die Degradation des Thierischen 27
a. Die Thieropfer 27
b. Die Jagden 29
c. Die Verwandlungen 30
2. Der Kampf der alten und neuen Götter 37
a. Die Orakel 41
b. Die alten Götter im Unterschiede der neuen 44
c. Die Besiegung der alten Götter 54
3. Positive Erhaltung der negativ gesetzten Momente 55

Seite.
a. Die Myſterien ... 57
b. Aufbewahrung der alten Götter in der Kunſtdarſtellung ... 58
c. Naturgrundlage der neuen Götter ... 60

Zweites Kapitel.
Das Ideal der klaſſiſchen Kunſtform.

Einleitung und Eintheilung ... 66
1. Das Ideal der klaſſiſchen Kunſt überhaupt ... 67
a. Das Ideal als aus freiem künſtleriſchen Schaffen entſprungen 67
b. Die neuen Götter des klaſſiſchen Ideals ... 73
c. Die äußere Art der Darſtellung ... 78
2. Der Kreis der beſonderen Götter ... 80
a. Vielheit von Götterindividuen ... 80
b. Mangel ſyſtematiſcher Gliederung ... 81
c. Grundcharakter des Götterkreiſes ... 82
3. Die einzelne Individualität der Götter ... 84
a. Stoff für die Individualiſirung ... 85
b. Bewahrung der ſittlichen Grundlage ... 97
c. Fortgang zur Anmuth und zum Reiz ... 98

Drittes Kapitel.
Die Auflöſung der klaſſiſchen Kunſtform.

1. Das Schickſal ... 100
2. Auflöſung der Götter durch ihren Anthropomorphismus ... 102
a. Mangel an innerer Subjektivität ... 103
b. Der Uebergang in's Chriſtliche erſt Gegenſtand der neueren Kunſt 105
c. Auflöſung der klaſſiſchen Kunſt in ihrem eigenen Bereich ... 109
3. Die Satyre ... 113
a. Unterſchied der Auflöſung der klaſſiſchen Kunſt von der Auflöſung der ſymboliſchen ... 113
b. Die Satyre ... 114
c. Die römiſche Welt als Boden der Satyre ... 116

Dritter Abſchnitt.
Die romantiſche Kunſtform.

Einleitung. Die romantiſche Kunſt überhaupt ... 120
1. Das Princip der inneren Subjektivität ... 121
2. Die näheren Momente des Inhalts und der Form des Romantiſchen ... 122
3. Die romantiſche Darſtellungsweiſe im Verhältniß zu ihrem Inhalt 130
Eintheilung ... 135

Seite.

Erſtes Kapitel.

Der religiöſe Kreis der romantiſchen Kunſt.

Einleitung und Eintheilung 137
1. Die Erlöſungsgeſchichte Chriſti 142
a. Scheinbare Ueberflüſſigkeit der Kunſt 143
b. Nothwendiges Eintreten der Kunſt 144
c. Zufällige Partikularität der äußeren Erſcheinung 144
2. Die religiöſe Liebe 149
a. Begriff des Abſoluten als der Liebe 149
b. Das Gemüth 150
c. Die Liebe als das romantiſche Ideal 150
3. Der Geiſt der Gemeine 154
a. Die Märtyrer 155
b. Die innere Buße und Bekehrung 161
c. Wunder und Legenden 163

Zweites Kapitel.

Das Ritterthum.

Einleitung 165
1. Die Ehre 172
a Begriff derſelben 172
b. Verletzbarkeit der Ehre 176
c. Herſtellung derſelben 176
2. Die Liebe 178
a. Begriff der Liebe 178
b. Kolliſionen derſelben 182
c. Zufälligkeit der Liebe 184
3. Die Treue 186
a. Die Dienſttreue 187
b. Subjektive Selbſtſtändigkeit in der Treue 188
c. Kolliſionen der Treue 189

Drittes Kapitel.

Die formelle Selbſtſtändigkeit der individuellen Beſonderheiten.

Einleitung und Eintheilung 191
1. Die Selbſtſtändigkeit des individuellen Charakters 195
a. Die formelle Feſtigkeit des Charakters 196
b. Der Charakter als innerliche aber unausgebildete Totalität 290
c. Das ſubſtantielle Intereſſe bei Aufſtellung ſolcher formellen Charaktere 206
2. Die Abentheuerlichkeit 208

Seite.
a. Die Zufälligkeit der Zwecke und Kollisionen 208
b. Die komische Behandlung solcher Zufälligkeit 213
c. Das Romanhafte 215
3. Die Auflösung der romantischen Kunstform 217
a. Die subjektive Kunstnachahmung des Vorhandenen 219
b. Der subjektive Humor 226
c. Das Ende der romantischen Kunstform 228

Dritter Theil.
Das System der einzelnen Künste.

Einleitung 243
Eintheilung 252

Erster Abschnitt.
Die Architektur.

Einleitung und Eintheilung 263

Erstes Kapitel.
Die selbstständige, symbolische Architektur.

Einleitung und Eintheilung 272
1. Architekturwerke zur Vereinigung der Völker erbaut 276
2. Architekturwerke zwischen Architektur und Skulptur schwankend .. 279
a. Phallussäulen u. s. f. 279
b. Obelisken u. s. w. 281
c. Aegyptische Tempelbauten 283
3. Uebergang aus der selbstständigen Architektur zur klassischen ... 288
a. Unterirdische indische und ägyptische Bauten 289
b. Todtenbehausungen, Pyramiden u. s. f. 293
c. Uebergang zur dienenden Baukunst 296

Zweites Kapitel.
Die klassische Architektur.

Einleitung und Eintheilung 303
1. Allgemeiner Charakter der klassischen Architektur 304
a. Dienstbarkeit für einen bestimmten Zweck 304
b. Angemessenheit des Gebäudes für solchen Zweck 305
c. Das Haus als Grundtypus 306

Seite.
2. Die beſonderen Grundbeſtimmungen der architektoniſchen Formen 307
a. Ueber Holz- und Steinbau 307
b. Die beſonderen Formen des Tempelhauſes 309
c. Der klaſſiſche Tempel als Ganzes 319
3. Die verſchiedenen Arten der klaſſiſchen Architektur 322
a. Die doriſche, joniſche und korinthiſche Säulenordnung 322
b. Die römiſche Konſtruktion der Bogenwölbung 327
c. Allgemeiner Charakter der römiſchen Architektur 330

Drittes Kapitel.
Die romantiſche Architektur.

1. Allgemeiner Charakter 332
2. Beſondere architektoniſche Geſtaltungsweiſe 334
a. Das ganz geſchloſſene Haus als Grundform 334
b. Die Geſtalt des Inneren und Aeußeren 336
c. Die Verzierungsweiſe 346
3. Verſchiedene Bauarten der romantiſchen Architektur 348
a. Die vorgothiſche Baukunſt 348
b. Die eigentlich gothiſche Baukunſt 349
c. Die Civilbaukunſt des Mittelalters 350

Zweiter Abſchnitt.
Die Skulptur.

Einleitung 353
Eintheilung 362

Erſtes Kapitel.

Das Princip der eigentlichen Skulptur 365
1. Der weſentliche Inhalt der Skulptur 365
2. Die ſchöne Skulpturgeſtalt 369
a. Ausſcheidung der Partikularität der Erſcheinung 373
b. Ausſcheidung des Mienenhaften 374
c. Die ſubſtantielle Individualität 375
3. Die Skulptur als Kunſt des klaſſiſchen Ideals 376

Zweites Kapitel.
Das Ideal der Skulptur.

Einleitung und Eintheilung 378
1. Allgemeiner Charakter der idealen Skulpturgeſtalt 381
2. Die beſonderen Seiten der idealen Skulpturgeſtalt als ſolcher . 386

Georg Wilhelm Friedrich Hegel's

Vorlesungen

über die

Aesthetik.

Herausgegeben

von

D. H. G. Hotho.

Zweiter Theil.

Zweite Auflage.

Mit Königl. Würtembergischem, Großherzogl. Hessischem, und der freien Stadt Frankfurt Privilegium gegen den Nachdruck und Nachdrucks-Verkauf.

Berlin, 1843.

Verlag von Duncker und Humblot.

Zweiter Abschnitt.

Die klassische Kunstform.

Einleitung.

Vom Klassischen überhaupt.

Den Mittelpunkt der Kunst macht die zu freier Totalität in sich abgeschlossene Einigung des Inhalts und der ihm schlechthin angemessenen Gestalt aus. Diese mit dem Begriff des Schönen zusammenfallende Realität, zu welcher die symbolische Kunstform vergebens anstrebte, bringt erst die klassische Kunst zur Erscheinung. Wir haben daher in der früheren Betrachtung der Idee des Schönen und der Kunst bereits die allgemeine Natur des Klassischen im Voraus festgestellt; das Ideal giebt den Inhalt und die Form für die klassische Kunst ab, welche in dieser adäquaten Gestaltungsweise das zur Ausführung bringt, was die wahrhafte Kunst ihrem Begriff nach ist.

Zu dieser Vollendung aber gehörten alle die besonderen Momente, deren Entwickelung wir zum Inhalt des vorigen Abschnittes nahmen. Denn die klassische Schönheit hat zu ihrem Inneren die freie, selbstständige Bedeutung, d. i. nicht eine Bedeutung von irgend Etwas, sondern das sich selbst Bedeutende, und damit auch sich selber Deutende. Dieß ist das Geistige, welches überhaupt sich selbst zum Gegenstande seiner macht. An dieser Gegenständlichkeit seiner selbst hat es dann die Form der Aeußerlichkeit, welche, als mit ihrem Inneren iden-

Inhaltsverzeichniss.

Zweiter Theil.

Entwickelung des Ideals zu den besonderen Formen des Kunstschönen.

(Fortsetzung.)

Zweiter Abschnitt.

Die klassische Kunstform.

Seite.

Einleitung Vom Klassischen überhaupt 3
1. Selbstständigkeit des Klassischen als Durchdringung des Geistigen und seiner Naturgestalt 8
2. Die griechische Kunst als wirkliches Daseyn des klassischen Ideals 15
3. Stellung des producirenden Künstlers in dieser Kunstform..... 17
Eintheilung..... 21

Erstes Kapitel.

Der Gestaltungsproceß der klassischen Kunstform.

Einleitung und Eintheilung 24
1. Die Degradation des Thierischen 27
a. Die Thieropfer..... 27
b. Die Jagden 29
c. Die Verwandlungen..... 30
2. Der Kampf der alten und neuen Götter 37
a. Die Orakel 41
b. Die alten Götter im Unterschiede der neuen 44
c. Die Besiegung der alten Götter 54
3. Positive Erhaltung der negativ gesetzten Momente 55

Seite.
a. Die Myſterien 57
b. Aufbewahrung der alten Götter in der Kunſtdarſtellung 58
c. Naturgrundlage der neuen Götter 60

Zweites Kapitel.
Das Ideal der klaſſiſchen Kunſtform.

Einleitung und Eintheilung 66
1. Das Ideal der klaſſiſchen Kunſt überhaupt 67
a. Das Ideal als aus freiem künſtleriſchen Schaffen entſprungen 67
b. Die neuen Götter des klaſſiſchen Ideals 73
c. Die äußere Art der Darſtellung 78
2. Der Kreis der beſonderen Götter 80
a. Vielheit von Götterindividuen 80
b. Mangel ſyſtematiſcher Gliederung 81
c. Grundcharakter des Götterkreiſes 82
3. Die einzelne Individualität der Götter 84
a. Stoff für die Individualiſirung 85
b. Bewahrung der ſittlichen Grundlage 97
c. Fortgang zur Anmuth und zum Reiz 98

Drittes Kapitel.
Die Auflöſung der klaſſiſchen Kunſtform.

1. Das Schickſal 100
2. Auflöſung der Götter durch ihren Anthropomorphismus 102
a. Mangel an innerer Subjektivität 103
b. Der Uebergang in's Chriſtliche erſt Gegenſtand der neueren Kunſt 105
c. Auflöſung der klaſſiſchen Kunſt in ihrem eigenen Bereich 109
3. Die Satyre 113
a. Unterſchied der Auflöſung der klaſſiſchen Kunſt von der Auflöſung der ſymboliſchen 113
b. Die Satyre 114
c. Die römiſche Welt als Boden der Satyre 116

Dritter Abſchnitt.
Die romantiſche Kunſtform.

Einleitung. Die romantiſche Kunſt überhaupt 120
1. Das Princip der inneren Subjektivität 121
2. Die näheren Momente des Inhalts und der Form des Romantiſchen 122
3. Die romantiſche Darſtellungsweiſe im Verhältniß zu ihrem Inhalt 130
Eintheilung 135

Seite.

Erſtes Kapitel.

Der religiöſe Kreis der romantiſchen Kunſt.

Einleitung und Eintheilung 137
1. Die Erlöſungsgeſchichte Chriſti 142
a. Scheinbare Ueberflüſſigkeit der Kunſt 143
b. Nothwendiges Eintreten der Kunſt 144
c. Zufällige Partikularität der äußeren Erſcheinung 144
2. Die religiöſe Liebe 149
a. Begriff des Abſoluten als der Liebe 149
b. Das Gemüth 150
c. Die Liebe als das romantiſche Ideal 150
3. Der Geiſt der Gemeine 154
a. Die Märtyrer 155
b. Die innere Buße und Bekehrung 161
c. Wunder und Legenden 163

Zweites Kapitel.

Das Ritterthum.

Einleitung 165
1. Die Ehre 172
a Begriff derſelben 172
b. Verletzbarkeit der Ehre 176
c. Herſtellung derſelben 176
2. Die Liebe 178
a. Begriff der Liebe 178
b. Kolliſionen derſelben 182
c. Zufälligkeit der Liebe 184
3. Die Treue 186
a. Die Dienſttreue 187
b. Subjektive Selbſtſtändigkeit in der Treue 188
c. Kolliſionen der Treue 189

Drittes Kapitel.

Die formelle Selbſtſtändigkeit der individuellen Beſonderheiten.

Einleitung und Eintheilung 191
1. Die Selbſtſtändigkeit des individuellen Charakters 195
a. Die formelle Feſtigkeit des Charakters 196
b. Der Charakter als innerliche aber unausgebildete Totalität 290
c. Das ſubſtantielle Intereſſe bei Aufſtellung ſolcher formellen Charaktere 206
2. Die Abentheuerlichkeit 208

Seite.
a. Die Zufälligkeit der Zwecke und Kolliſionen 208
b. Die komiſche Behandlung ſolcher Zufälligkeit 213
c. Das Romanhafte 215
3. Die Auflöſung der romantiſchen Kunſtform 217
a. Die ſubjektive Kunſtnachahmung des Vorhandenen 219
b. Der ſubjektive Humor 226
c. Das Ende der romantiſchen Kunſtform 228

Dritter Theil.
Das Syſtem der einzelnen Künſte.

Einleitung 243
Eintheilung 252

Erſter Abſchnitt.
Die Architektur.

Einleitung und Eintheilung 263

Erſtes Kapitel.
Die ſelbſtſtändige, ſymboliſche Architektur.

Einleitung und Eintheilung 272
1. Architekturwerke zur Vereinigung der Völker erbaut 276
2. Architekturwerke zwiſchen Architektur und Skulptur ſchwankend .. 279
a. Phallusſäulen u. ſ. f. 279
b. Obelisken u. ſ. w. 281
c. Aegyptiſche Tempelbauten 283
3. Uebergang aus der ſelbſtſtändigen Architektur zur klaſſiſchen ... 288
a. Unterirdiſche indiſche und ägyptiſche Bauten 289
b. Todtenbehauſungen, Pyramiden u. ſ. f. 293
c. Uebergang zur dienenden Baukunſt 296

Zweites Kapitel.
Die klaſſiſche Architektur.

Einleitung und Eintheilung 303
1. Allgemeiner Charakter der klaſſiſchen Architektur 304
a. Dienſtbarkeit für einen beſtimmten Zweck 304
b. Angemeſſenheit des Gebäudes für ſolchen Zweck 305
c. Das Haus als Grundtypus 306

Seite.
2. Die beſonderen Grundbeſtimmungen der architektoniſchen Formen 307
a. Ueber Holz- und Steinbau 307
b. Die beſonderen Formen des Tempelhauſes 309
c. Der klaſſiſche Tempel als Ganzes 319
3. Die verſchiedenen Arten der klaſſiſchen Architektur 322
a. Die doriſche, joniſche und korinthiſche Säulenordnung 322
b. Die römiſche Konſtruktion der Bogenwölbung 327
c. Allgemeiner Charakter der römiſchen Architektur 330

Drittes Kapitel.
Die romantiſche Architektur.

1. Allgemeiner Charakter 332
2. Beſondere architektoniſche Geſtaltungsweiſe 334
a. Das ganz geſchloſſene Haus als Grundform 334
b. Die Geſtalt des Inneren und Aeußeren 336
c. Die Verzierungsweiſe 346
3. Verſchiedene Bauarten der romantiſchen Architektur 348
a. Die vorgothiſche Baukunſt 348
b. Die eigentlich gothiſche Baukunſt 349
c. Die Civilbaukunſt des Mittelalters 350

Zweiter Abſchnitt.
Die Skulptur.

Einleitung 353
Eintheilung 362

Erſtes Kapitel.

Das Princip der eigentlichen Skulptur 365
1. Der weſentliche Inhalt der Skulptur 365
2. Die ſchöne Skulpturgeſtalt 369
a. Ausſcheidung der Partikularität der Erſcheinung 373
b. Ausſcheidung des Mienenhaften 374
c. Die ſubſtantielle Individualität 375
3. Die Skulptur als Kunſt des klaſſiſchen Ideals 376

Zweites Kapitel.
Das Ideal der Skulptur.

Einleitung und Eintheilung 378
1. Allgemeiner Charakter der idealen Skulpturgeſtalt 381
2. Die beſonderen Seiten der idealen Skulpturgeſtalt als ſolcher . 386

Seite.
a. Das griechiſche Profil 386
b. Stellung und Bewegung des Körpers 400
c. Bekleidung 405
3. Individualität der idealen Skulpturgeſtalt 416
a. Attribute, Waffen, Putz u. ſ. f. 419
b. Unterſchiede des Alters, Geſchlechts, der Götter, Heroen, Menſchen, Thiere 423
c. Darſtellung der einzelnen Götter 430

Drittes Kapitel.

Die verſchiedenen Arten der Darſtellung, des Materials, und die geſchichtlichen Entwickelungsſtufen der Skulptur.

Einleitung und Eintheilung 434
1. Darſtellungsweiſen 435
a. Die einzelne Statue 435
b. Die Gruppe 437
c. Das Relief 440
2. Material der Skulptur 441
a. Holz 443
b. Elfenbein, Gold, Erz, Marmor 443
c. Edelſteine und Glas 448
3. Geſchichtliche Entwickelungsſtufen 449
a. Aegyptiſche Skulptur 451
b. Skulptur der Griechen und Römer 457
c. Chriſtliche Skulptur 462

Aesthetik.

Zweiter Theil.

Entwickelung des Ideals zu den besonderen Formen des Kunstschönen.

Fortsetzung.

Die klassische und romantische Kunstform.

Zweiter Abschnitt.

Die klassische Kunstform.

Einleitung.

Vom Klassischen überhaupt.

Den Mittelpunkt der Kunst macht die zu freier Totalität in sich abgeschlossene Einigung des Inhalts und der ihm schlechthin angemessenen Gestalt aus. Diese mit dem Begriff des Schönen zusammenfallende Realität, zu welcher die symbolische Kunstform vergebens anstrebte, bringt erst die klassische Kunst zur Erscheinung. Wir haben daher in der früheren Betrachtung der Idee des Schönen und der Kunst bereits die allgemeine Natur des Klassischen im Voraus festgestellt; das Ideal giebt den Inhalt und die Form für die klassische Kunst ab, welche in dieser adäquaten Gestaltungsweise das zur Ausführung bringt, was die wahrhafte Kunst ihrem Begriff nach ist.

Zu dieser Vollendung aber gehörten alle die besonderen Momente, deren Entwickelung wir zum Inhalt des vorigen Abschnittes nahmen. Denn die klassische Schönheit hat zu ihrem Inneren die freie, selbstständige Bedeutung, d. i. nicht eine Bedeutung von irgend Etwas, sondern das sich selbst Bedeutende, und damit auch sich selber Deutende. Dieß ist das Geistige, welches überhaupt sich selbst zum Gegenstande seiner macht. An dieser Gegenständlichkeit seiner selbst hat es dann die Form der Aeußerlichkeit, welche, als mit ihrem Inneren iden-

tisch, dadurch auch ihrer Seits unmittelbar die Bedeutung ihrer selbst ist, und indem sie sich weiß, sich weist. Wir gingen zwar auch beim Symbolischen von der Einheit der Bedeutung und deren durch die Kunst hervorgebrachten sinnlichen Erscheinungsweise aus, aber diese Einheit war nur unmittelbar und dadurch unangemessen. Denn der eigentliche Inhalt blieb entweder das Natürliche selber, seiner Substanz und abstrakten Allgemeinheit nach, weshalb die vereinzelte Natur-Existenz, obschon sie als das wirkliche Daseyn jener Allgemeinheit angesehen wurde, dieselbe entsprechend darzustellen nicht im Stande war, oder das nur Innere und vom Geist allein Ergreifbare, wenn es zum Inhalt gemacht wurde, erhielt an dem ihm selber Fremdartigen, dem unmittelbar Einzelnen und Sinnlichen, seine damit ebenso unangemessene Erscheinung. Ueberhaupt standen Bedeutung und Gestalt nur im Verhältniß bloßer Verwandtschaft und Andeutung, und wie sehr sie nach einigen Rücksichten hin auch in Zusammenhang gebracht werden konnten, fielen sie doch nach anderen ebenso sehr auseinander. Diese nächste Einheit zerriß daher, das abstrakt einfache Innere und Ideelle stellte sich für die indische Weltanschauung auf die eine, die vielfache Wirklichkeit der Natur und des endlichen menschlichen Daseyns auf die andere Seite, und die Phantasie in der Unruhe ihres Dranges führte nun von der einen zur anderen hin und her, ohne das Ideelle für sich zur reinen absoluten Selbstständigkeit bringen, noch es mit dem vorhandenen und umgestalteten Stoffe der Erscheinung wahrhaft erfüllen und in demselben in beruhigter Vereinigung darstellen zu können. Das Wüste und Groteske in der Vermischung einander widerstrebender Elemente verschwand zwar gleichfalls wieder, doch nur um einer ebenso unbefriedigenden Räthselhaftigkeit Raum zu geben, welche statt der Lösung nur die Aufgabe der Lösung hinzustellen befähigt war. Denn auch hier noch fehlte die Freiheit und Selbstständigkeit des Inhalts, die nur dadurch hervortritt, daß das Innere als in sich selbst

total und deshalb als über die zunächst ihm andere und fremde Aeußerlichkeit übergreifend zum Bewußtseyn kommt. Diese Selbstständigkeit an und für sich als die freie absolute Bedeutung ist das Selbstbewußtseyn, das zu seinem Inhalt das Absolute, zu seiner Form die geistige Subjektivität hat. Gegen diese sich selbstbestimmende, denkende, wollende Macht ist alles Andere nur relativ und momentan selbstständig. Die sinnlichen Erscheinungen der Natur, Sonne, Himmel, Gestirne, Pflanzen, Thiere, Gestein, Ströme, Meere, haben nur eine abstrakte Beziehung auf sich selbst, und sind in den steten Prozeß mit anderen Existenzen hineingezogen, so daß sie nur der endlichen Vorstellung als selbstständig gelten können. In ihnen tritt die wahre Bedeutung des Absoluten noch nicht heraus. Die Natur ist freilich heraus, aber nur im Außersichseyn; ihr Inneres ist nicht als Inneres für sich selbst, sondern ergossen in die bunte Mannigfaltigkeit der Erscheinung und dadurch unselbstständig. Erst im Geist, als der konkreten, freien unendlichen Beziehung auf sich selbst, ist die wahre absolute Bedeutung wahrhaft heraus und selbstständig in ihrem Daseyn. —

Auf dem Wege zu dieser ihrer Befreiung vom unmittelbar Sinnlichen und zu ihrer Verselbstständigung in sich begegnen wir der Erhabenheit und Heiligung der Phantasie. Das absolut Bedeutende nämlich ist zunächst das denkende, absolute, sinnlichkeitslose Eine, das sich auf sich als das Absolute bezieht, und in dieser Beziehung das von ihm erschaffene Andere, die Natur und Endlichkeit überhaupt, als das Negative, in sich selbst Haltlose setzt. Es ist das Allgemeine an und für sich, vorgestellt als die objektive Macht über das gesammte Daseyn, sey es nun, daß dieses Eine in seiner ausdrücklich negativen Richtung gegen das Erschaffene, oder in seiner positiven pantheistischen Immanenz in demselben zum Bewußtseyn und zur Darstellung gebracht werde. Der zwiefache Mangel dieser Anschauung besteht nun aber für die Kunst erstens darin, daß dieses Eine und All-

gemeine, das die Grundbedeutung ausmacht, noch nicht an sich selbst zur näheren Bestimmung und Unterscheidung, und damit ebenso wenig zur eigentlichen Individualität und Persönlichkeit gekommen ist, in welcher es als Geist aufgefaßt und in einer Gestalt vor die Anschauung gestellt werden könnte, die dem geistigen Gehalt seinem eigenen Begriffe nach zugehörig und ihm angemessen wäre. Die konkrete Idee des Geistes dagegen erfordert, daß er sich in sich selbst bestimmt und unterscheidet, und indem er sich gegenständlich macht, in dieser Verdopplung eine äußere Erscheinung gewinnt, welche, obschon leiblich und gegenwärtig, doch schlechthin von ihm durchdrungen bleibt, und deshalb für sich genommen nichts ausdrückt, sondern als ihr Inneres nur den Geist hervortreten läßt, dessen Aeußerung und Realität sie ist. Nach Seiten der gegenständlichen Welt hin ist mit jener Abstraktion des in sich unterschiedslosen Absoluten zweitens der Mangel verbunden, daß nun auch die wirkliche Erscheinung, als das in sich Substanzlose, unfähig wird, auf wahrhafte Weise das Absolute in konkreter Gestalt herauszustellen.

Als Gegentheil jener Lobgesänge, Preisreden, Triumphe der abstrakten allgemeinen Herrlichkeit Gottes, haben wir bei diesem Uebergange in eine höhere Kunstform an das Moment der Negativität, der Veränderung, des Schmerzes, des Durchgangs durch Leben und Tod zu erinnern, das wir gleichfalls im Orient fanden. Hier war es die Unterscheidung an sich selbst, welche hervortrat, ohne sich zur Einheit und Selbstständigkeit der Subjektivität zusammenzufassen. Beide Seiten aber, die in sich selbstständige Einheit, und die Unterscheidung und bestimmte Erfüllung in sich, geben erst in ihrer konkreten vermittelten Totalität eine wahrhaft freie Selbstständigkeit ab.

In dieser Rücksicht können wir beiläufig neben der Erhabenheit noch einer anderen Anschauung erwähnen, welche sich gleichfalls im Orient zu entwickeln begonnen hat. Es ist, der Substantialität des einen Gottes gegenüber, das Erfassen der in-

neren Freiheit, Selbstständigkeit, Unabhängigkeit der einzelnen Person in sich, so weit der Orient die Ausbildung dieser Richtung erlaubt. Als Hauptanschauung haben wir sie bei den Arabern zu suchen, welche in ihren Wüsten, auf dem unendlichen Meer ihrer Flächen, den reinen Himmel über sich, in solcher Natur an ihren eigenen Muth und die Tapferkeit ihrer Faust, so wie an die Mittel ihrer Selbsterhaltung, an Kameel, Pferd, Lanze, Schwerdt gewiesen sind. Hier thut sich im Unterschiede der indischen Weichheit und Selbstlosigkeit, so wie des späteren muhamedanischen Pantheismus der Poesie, die sprödere Selbstständigkeit des persönlichen Charakters auf, und läßt nun auch den Gegenständen ihre umgränzte und festbestimmte unmittelbare Wirklichkeit. Mit dieser beginnenden Selbstständigkeit der Individualität ist dann zugleich treue Freundschaft, Gastfreundschaft, erhabener Edelmuth, doch ebenso auch eine unendliche Lust der Rache und das unauslöschliche Gedächtniß eines Hasses verbunden, der sich mit schonungsloser Leidenschaft und völlig gefühlloser Grausamkeit Raum und Befriedigung verschafft. Was aber auf diesem Boden vor sich geht, erscheint als menschlich im menschlichen Kreise gehalten; es sind Thaten der Rache, Verhältnisse der Liebe, Züge aufopfrungsvollen Edelmuths, aus denen das Phantastische und Wunderbare verschwunden ist, so daß alles fest und bestimmt nach dem nothwendigen Zusammenhange der Dinge vorübergeführt wird. — Eine ähnliche Auffassung der wirklichen Gegenstände, welche auf ihr festes Maaß zurückgeführt sind, und in ihrer freien, nicht bloß nützlichen Kräftigkeit zur Anschauung kommen, fanden wir früher bereits bei den Hebräern; auch die festere Selbstständigkeit des Charakters, die Wildheit der Rache und des Hasses liegt in der ursprünglich jüdischen Nationalität; jedoch zeigt sich sogleich der Unterschied, daß hier auch die kräftigsten Gebilde der Natur weniger ihrer selbst, als der Macht Gottes wegen, in Beziehung auf welche sie ihre Selbstständigkeit sogleich wieder verlieren, geschildert sind, und

auch Haß und Verfolgung sich nicht als persönlich nur gegen Personen, sondern in dem Dienste Gottes als Nationalrachsucht gegen ganze Völker kehrt. Wie z. B. die späteren Psalmen und vornehmlich die Propheten häufig nur das Unglück und den Untergang anderer Völker zu wünschen und zu erflehen wissen, und ihre Hauptstärke nicht selten im Fluchen und Verfluchen finden.

Auf diesen so eben erwähnten Standpunkten sind die Elemente der wahren Schönheit und Kunst allerdings vorhanden, aber zunächst auseinandergeworfen, zerstreut, und statt in wahrhafte Identität, nur in falsche Beziehung gesetzt. Deshalb kann es denn die nur ideelle und abstrakte Einheit des Göttlichen zu keiner in der Form wirklicher Individualität schlechthin gemäßen Kunsterscheinung bringen, während die Natur und die menschliche Individualität sich ihrem Inneren und Aeußeren nach vom Absoluten entweder gar nicht erfüllt, oder doch nicht positiv davon durchdrungen zeigt. Diese *Aeußerlichkeit* der Bedeutung, welche zum wesentlichen Inhalt gemacht wird, und der bestimmten Erscheinung, an der sie zur Darstellung kommen soll, that sich endlich *drittens* in der *vergleichenden Kunstthätigkeit* hervor. In ihr sind beide Seiten vollkommen selbstständig geworden, und die zusammenhaltende Einheit ist nur die unsichtbare vergleichende Subjektivität. Dadurch kehrte sich aber gerade das Mangelhafte solcher Aeußerlichkeit in stets verstärktem Maaße heraus, und erwies sich als das für die ächte Kunstdarstellung Negative und somit Aufzuhebende. Wird diese Aufhebung wirklich vollbracht, so kann nun die Bedeutung nicht mehr das in sich *abstrakt* Ideelle seyn, sondern das in sich und durch sich selbst bestimmte Innere, welches in dieser seiner konkreten Totalität ebenso sehr an sich selbst die andere Seite, die Form nämlich in sich abgeschlossener und bestimmter Erscheinung hat, und deshalb in dem äußeren Daseyn, als dem Seinigen, nur sich selber ausdrückt und bedeutet.

1. Diese in sich freie Totalität, welche in dem ihr Anderen,

zu dem sie sich fortbestimmt, sich selber gleich bleibt, das Innere, das in seiner Objektivität sich auf sich selbst bezieht, ist das an und für sich Wahre, Freie und Selbstständige, das in seinem Daseyn nichts Anderes darstellt als sich selbst. Im Reiche der Kunst nun ist dieser Gehalt nicht in seiner unendlichen Form, nicht das Denken seiner selbst, als das Wesentliche, Absolute, das sich in Form der ideellen Allgemeinheit objektiv wird und für sich selbst macht, sondern noch in unmittelbarer natürlicher und sinnlicher Existenz. Insofern aber die Bedeutung selbstständig ist, muß sie in der Kunst ihre Gestalt aus sich selber nehmen und das Princip ihrer Aeußerlichkeit an sich selber haben. Sie muß deshalb zum Natürlichen zwar zurückkehren, doch als Herrschaft über das Aeußere, welches, insofern es eine Seite der Totalität des Inneren selber ist, als bloß natürliche Objektivität nicht mehr existirt, sondern ohne eigene Selbstständigkeit nur den Ausdruck des Geistes zeigt. In dieser Durchdringung erhält dadurch ihrer Seits auch die durch den Geist umgebildete Naturgestalt und Aeußerlichkeit überhaupt unmittelbar ihre Bedeutung an sich selber, und deutet nicht mehr auf dieselbe als auf etwas von der leiblichen Erscheinung Getrenntes und Verschiedenes hin. Dieß ist die dem Geist angemessene Identifikation des Geistigen und Natürlichen, welche nicht nur bei der Neutralisation der beiden entgegengesetzten Seiten stehen bleibt, sondern das Geistige zu der höheren Totalität heraufhebt, in seinem Anderen sich selber zu erhalten, das Natürliche ideell zu setzen, und sich im Natürlichen und am Natürlichen auszudrücken. In dieser Art der Einheit ist der Begriff der klassischen Kunstform begründet.

a) Diese Identität von Bedeutung und Körperlichkeit ist hier nun näher so zu fassen, daß keine Trennung der Seiten innerhalb ihrer vollbrachten Einigung statt hat, und sich das Innere deshalb nicht als nur innere Geistigkeit aus dem Leiblichen und der konkreten Wirklichkeit in sich zurücknimmt,

wodurch sich ein Unterschied Beider gegeneinander hervorkehren könnte. Indem nun das Objektive und Aeußere, in welchem der Geist zur Anschauung kommt, seinem Begriff nach durchweg zugleich bestimmt und besondert ist, so kann der freie Geist, den die Kunst zu seiner gemäßen Realität herausarbeitet, nur die ebenso sehr bestimmte als in sich selbstständige geistige Individualität in ihrer natürlichen Gestalt seyn. Deshalb macht das Menschliche den Mittelpunkt und Inhalt der wahren Schönheit und Kunst aus; aber als Inhalt der Kunst, wie im Begriff des Ideals bereits entwickelt worden ist, unter der wesentlichen Bestimmung konkreter Individualität und der ihr adäquaten äußeren Erscheinung, welche in ihrer Objektivität von den Gebrechen der Endlichkeit gereinigt ist.

b) In dieser Rücksicht ergiebt sich sogleich, daß die klassische Darstellungsweise ihrem Wesen nach nicht mehr symbolischer Art, im genaueren Sinne des Worts, seyn kann, wenn auch hin und wieder noch einige symbolische Ingredienzien beiherspielen. Die griechische Mythologie z. B., welche, insoweit die Kunst sich derselben bemächtigt, dem klassischen Ideal angehört, ist, in ihrem Mittelpunkte aufgefaßt, nicht von symbolischer Schönheit, sondern gestaltet im ächten Charakter des Kunst-Ideals, obschon einige Reste des Symbolischen, wie wir noch sehen werden, daran haften bleiben. — Fragen wir nun aber nach der bestimmten Gestalt, welche in diese Einheit mit dem Geist eingehen kann, ohne eine bloße Andeutung ihres Inhalts zu werden, so ergiebt sich aus der Bestimmung, daß im Klassischen Inhalt und Form adäquat seyn sollen, auch für die Seite der Gestalt die Forderung der Totalität und Selbstständigkeit in sich. Denn zur freien Selbstständigkeit des Ganzen, in welcher die Grundbestimmung des Klassischen liegt, gehört, daß jede der Seiten, sowohl der geistige Gehalt, als dessen äußere Erscheinung, in sich die Totalität sey, welche den Begriff des Ganzen ausmacht. Nur in dieser Weise nämlich ist jede Seite an sich

mit der anderen identisch, und deshalb ihr Unterschied zum bloßen Formunterschied Eines und Desselben herabgesetzt, wodurch nun auch das Ganze als frei erscheint, indem seine Seiten sich als adäquat erweisen, da es in jeder derselben sich darstellt und in beiden Eines ist. Der Mangel dieser freien Verdoppelung seiner innerhalb derselben Einheit führte im Symbolischen gerade die Unfreiheit des Inhalts und damit auch der Form nach sich. Der Geist war nicht sich selber klar, und deshalb zeigte seine äußere Realität sich nicht als seine eigene, durch ihn und in ihm an und für sich gesetzte. Umgekehrt sollte die Gestalt wohl bedeutsam seyn, aber die Bedeutung lag nur zum Theil, nur nach irgend einer Seite in ihr. Als ihrem Inneren daher ebenso sehr noch äußerlich, gab die äußere Existenz zunächst, statt der darzustellenden Bedeutung, nur sich selbst, und sollte sie zeigen, daß sie auf etwas Weiteres hinzudeuten habe, mußte ihr Gewalt angethan werden. In dieser Verzerrung blieb sie nun weder sie selber, noch ward sie das Andere, die Bedeutung, sondern that nichts als eine räthselhafte Verknüpfung und Vermischung von Fremdartigem kund, oder fiel als bloß dienender Schmuck und äußerer Zierrath der bloßen Verherrlichung der einen absoluten Bedeutung aller Dinge anheim, bis sie sich endlich der bloß subjektiven Willkür des Vergleichs mit einer ihr entfernt liegenden und gleichgültigen Bedeutung preisgeben mußte. Soll dieß unfreie Verhältniß sich lösen, so muß die Gestalt an sich selber schon ihre Bedeutung und näher zwar die Bedeutung des Geistes haben. Diese Gestalt ist wesentlich die menschliche, weil die Aeußerlichkeit des Menschen allein befähigt ist, das Geistige in sinnlicher Weise zu offenbaren. Der menschliche Ausdruck in Gesicht, Auge, Stellung, Geberde ist zwar materiell, und darin nicht das, was der Geist ist, aber innerhalb dieser Körperlichkeit selbst ist das menschliche Aeußere nicht nur lebendig und natürlich wie das Thier, sondern die Leiblichkeit, welche in sich den Geist wiederspiegelt. Durch das Auge sieht man

dem Menschen in die Seele, wie durch seine ganze Bildung überhaupt sein geistiger Charakter ausgedrückt wird. Wenn deshalb die Leiblichkeit dem Geist als *sein* Daseyn zugehört, so ist auch der Geist das dem Leibe angehörige Innere und keine der äußeren Gestalt fremdartige Innerlichkeit, so daß die Materialität nicht noch eine andere Bedeutung in sich hat oder darauf hindeutet. Zwar trägt die menschliche Gestalt viel von dem allgemeinen animalischen Typus an sich, aber der ganze Unterschied des menschlichen Körpers vom thierischen besteht nur darin, daß der menschliche sich seiner ganzen Bildung nach als der Wohnsitz, und zwar als das einzig mögliche Naturdaseyn des Geistes erweist. Deshalb ist auch der Geist nur im Leibe für Andere unmittelbar vorhanden. — Die Nothwendigkeit dieses Zusammenhangs und das spezielle Entsprechen von Seele und Leib anzugeben, ist hier jedoch nicht der Ort; wir müssen diese Nothwendigkeit hier voraussetzen. Nun giebt es allerdings Todtes, Häßliches, d. h. von anderen Einflüssen und Abhängigkeiten Bestimmtes an der menschlichen Gestalt; ist dieß der Fall, so ist es eben die Sache der Kunst, den Unterschied des bloß Natürlichen und des Geistigen auszulöschen, und die äußere Leiblichkeit zur schönen, durch und durch gebildeten, beseelten und geistig-lebendigen Gestalt zu machen.

Bei dieser Darstellungsweise ist dann in Betreff auf das Aeußere nichts Symbolisches mehr vorhanden, und alles bloße Suchen, Drängen, Verzerren und Verkehren abgeschnitten. Denn der Geist ist, wenn er sich als Geist gefaßt hat, das für sich Fertige und Klare, und ebenso ist auch sein Zusammenhang mit der ihm adäquaten Gestalt von der einen Seite her etwas an und für sich Fertiges und Gegebenes, das nicht erst durch eine von der Phantasie im Gegensatz gegen das Vorhande hervorgebrachte Verknüpfung braucht zu Stande zu kommen. Ebenso wenig ist die klassische Kunstform eine bloß leiblich hingestellte oberflächliche Personifikation, indem der gesammte Geist, soweit er den Inhalt des Kunstwerks ausmachen soll, in die Leiblichkeit

heraustritt und mit ihr sich vollendet zu identificiren vermag. Aus diesem Gesichtspunkte kann auch die Vorstellung betrachtet werden, daß die Kunst die menschliche Gestalt nachgeahmt habe. Der gewöhnlichen Ansicht nach erscheint jedoch dieß Aufnehmen und Nachbilden als eine Zufälligkeit, wogegen zu behaupten ist, daß die zu ihrer Reife gediehene Kunst der Nothwendigkeit nach habe in der Form der äußeren menschlichen Erscheinung darstellen müssen, weil der Geist nur in ihr das ihm gemäße Daseyn im Sinnlichen und Natürlichen erhält.

Wie mit dem menschlichen Körper und dessen Ausdruck verhält es sich nun auch mit den menschlichen Empfindungen, Trieben, Thaten, Begebenheiten und Handlungen; auch ihre Aeußerlichkeit ist im Klassischen nicht nur als natur-lebendig, sondern als geistig charakterisirt, und die Seite des Inneren mit dem Aeußern in adäquate Identität gebracht.

c) Indem nun die klassische Kunst die freie Geistigkeit als bestimmte Individualität faßt, und dieselbe in ihrer leiblichen Erscheinung unmittelbar anschaut, so ist ihr häufig der Vorwurf des Anthropomorphismus gemacht worden. Bei den Griechen z. B. hat schon Xenophanes gegen die Vorstellungsweise der Götter gesprochen, indem er sagte, wären die Löwen die Bildner gewesen, so würden sie ihren Göttern Löwengestalt gegeben haben. Von ähnlicher Art ist das witzige französische Wort: Gott habe den Menschen nach seinem Bilde geschaffen, aber der Mensch habe es ihm heimgegeben, und Gott nach des Menschen Bilde geschaffen. In Beziehung auf die folgende Kunstform, die romantische, ist in dieser Rücksicht zu bemerken, daß der Gehalt der klassischen Kunstschönheit allerdings noch mangelhaft ist, wie die Religion der Kunst selbst; aber der Mangel liegt so wenig im Anthropomorphistischen als solchen, daß im Gegentheil zu behaupten steht, die klassische Kunst sey zwar für die Kunst anthropomorphistisch genug, für die höhere Religion aber zu wenig. Das Christenthum hat den Anthropomorphismus viel

weiter getrieben; denn der christlichen Lehre nach ist Gott nicht ein nur menschlich gestaltetes Individuum, sondern ein wirkliches einzelnes Individuum, ganz Gott und ganz ein wirklicher Mensch, hineingetreten in alle Bedingungen des Daseyns, und kein bloßes menschlich gebildetes Ideal der Schönheit und Kunst. Hat man vom Absoluten nur die Vorstellung eines abstrakten, in sich unterschiedslosen Wesens, dann freilich fällt jede Art der Gestaltung fort, aber damit Gott als Geist sey, dazu gehört sein Erscheinen als Mensch, als einzelnes Subjekt, nicht als ideales Menschseyn, sondern als wirkliches Fortgehen bis zur zeitlichen gänzlichen Aeußerlichkeit der auch unmittelbaren und natürlichen Existenz. In der christlichen Anschauung nämlich liegt die unendliche Bewegung, sich bis zum Extrem des Gegensatzes hinzutreiben und erst als Aufhebung dieser Trennung in sich zur absoluten Einheit zurückzukehren. In dieß Moment der Trennung fällt das Menschwerden Gottes, indem er als wirkliche einzelne Subjektivität in den Unterschied gegen die Einheit und Substanz als solche tritt, in dieser gemeinen Zeitlichkeit und Räumlichkeit die Empfindung, das Bewußtseyn, den Schmerz der Entzweiung durchmacht, um durch diesen ebenso sehr wieder aufgelösten Gegensatz zur unendlichen Versöhnung zu kommen. Dieser Durchgangspunkt liegt der christlichen Vorstellung nach in der Natur Gottes selber. In der That ist Gott hierdurch als absolute freie Geistigkeit zu fassen, in welcher das Moment des Natürlichen und der unmittelbaren Einzelnheit zwar vorhanden seyn, aber gleichmäßig aufgehoben werden muß. In der klassischen Kunst dagegen ist die Sinnlichkeit nicht getödtet und gestorben, aber dafür auch nicht zur absoluten Geistigkeit auferstanden. Die klassische Kunst und ihre schöne Religion befriedigt daher auch nicht die Tiefen des Geistes; wie konkret sie auch in sich selber ist, bleibt sie doch für ihn noch abstrakt, weil sie, statt der Bewegung und aus der Entgegensetzung erworbenen Versöhnung jener unendlichen Subjektivität, nur die ungetrübte Harmonie

der bestimmten freien Individualität in ihrem adäquaten Daseyn, diese Ruhe in ihrer Realität, dieses Glück, diese Befriedigung und Größe in sich selbst, diese ewige Heiterkeit und Seligkeit zu ihrem Elemente hat, die selbst im Unglück und Schmerz das sichere Beruhen auf sich nicht verliert. Die klassische Kunst hat in den Gegensatz, der im Absoluten begründet ist, nicht bis zur Tiefe hineingearbeitet und ihn ausgesöhnt. Dadurch kennt sie nun aber auch nicht die Seite, welche mit diesem Gegensatze in Beziehung steht, die Verhärtung des Subjekts in sich als abstrakte Persönlichkeit gegen das Sittliche und Absolute, die Sünde und das Böse, so wie das Verhausen der subjektiven Innerlichkeit in sich, die Zerrissenheit, Haltlosigkeit, überhaupt den ganzen Kreis der Entzweiungen, welche innerhalb ihrer das Unschöne, Häßliche, Widrige nach der sinnlichen und geistigen Seite hin hereinbringen. Die klassische Kunst überschreitet den reinen Boden des ächten Ideals nicht.

2. Was die historische Verwirklichung des Klassischen angeht, so ist kaum zu bemerken nöthig, daß wir sie bei den Griechen aufzusuchen haben. Die klassische Schönheit mit ihrem unendlichen Umfange des Gehalts, Stoffes und der Form ist das dem griechischen Volke zugetheilte Geschenk gewesen, und wir müssen dieß Volk dafür ehren, daß es die Kunst in ihrer höchsten Lebendigkeit hervorgebracht hat. Die Griechen, ihrer unmittelbaren Wirklichkeit nach, lebten in der glücklichen Mitte der selbstbewußten subjektiven Freiheit und der sittlichen Substanz. Sie beharrten weder in der unfreien morgenländischen Einheit, die einen religiösen und politischen Despotismus zur Folge hat, indem das Subjekt selbstlos in der einen allgemeinen Substanz oder in irgend einer besonderen Seite derselben untergeht, weil es in sich als Person kein Recht und dadurch keinen Halt hat, noch gingen sie zu jener subjektiven Vertiefung fort, in welcher das einzelne Subjekt sich abtrennt von dem Ganzen und Allgemeinen, um seiner eigenen Innerlichkeit

nach für sich zu seyn, und nur durch eine höhere Rückkehr in die innere Totalität einer rein geistigen Welt zur Wiedervereinigung mit dem Substantiellen und Wesentlichen gelangt, sondern im griechischen sittlichen Leben war das Individuum zwar selbstständig und frei in sich, ohne sich jedoch von den vorhandenen allgemeinen Interessen des wirklichen Staates und der affirmativen Immanenz der geistigen Freiheit in der zeitlichen Gegenwart loszulösen. Das Allgemeine der Sittlichkeit und die abstrakte Freiheit der Person im Inneren und Aeußeren bleibt dem Princip des griechischen Lebens gemäß in ungetrübter Harmonie, und zu der Zeit, in welcher sich auch im wirklichen Daseyn dieß Princip in noch unversehrter Reinigkeit geltend machte, trat die Selbstständigkeit des Politischen gegen eine davon unterschiedene subjektive Moralität nicht hervor; die Substanz des Staatslebens war ebenso in die Individuen versenkt, als diese ihre eigene Freiheit nur in den allgemeinen Zwecken des Ganzen suchten. — Die schöne Empfindung, der Sinn und Geist dieser glücklichen Harmonie durchzieht alle Produktionen, in welchen die griechische Freiheit sich bewußt geworden ist, und ihr Wesen sich vorgestellt hat. Daher ist ihre Weltanschauung eben die Mitte, in welcher die Schönheit ihr wahres Leben beginnt und ihr heiteres Reich aufschlägt; die Mitte freier Lebendigkeit, die nicht nur unmittelbar und natürlich da ist, sondern aus der geistigen Anschauung erzeugt, durch die Kunst verklärt wird, — die Mitte einer Bildung der Reflexion und zugleich einer Reflexionslosigkeit, welche das Individuum weder isolirt, noch aber auch dessen Negativität, Schmerz, Unglück zur positiven Einheit und Versöhnung zurückzubringen vermag, — eine Mitte, die jedoch, wie das Leben überhaupt, zugleich nur ein Durchgangspunkt ist, wenn sie auch auf diesem Durchgangspunkte den Gipfel der Schönheit ersteigt, und in der Form ihrer plastischen Individualität so geistig konkret und reich ist, daß alle Töne in sie hineinspielen, und auch das für ihren Standpunkt Vergan-

gene, wenn auch nicht mehr als Absolutes und Unbedingtes, doch noch als eine Nebenseite und als Hintergrund vorkommt. — In diesem Sinne hat sich das griechische Volk auch in den Göttern seinen Geist zum sinnlichen, anschauenden, vorstellenden Bewußtseyn gebracht, und ihnen durch die Kunst ein Daseyn gegeben, welches dem wahren Inhalte vollkommen gemäß ist. Dieses Entsprechens wegen, das sowohl im Begriff der griechischen Kunst als der griechischen Mythologie liegt, ist in Griechenland die Kunst der höchste Ausdruck für das Absolute gewesen, und die griechische Religion ist die Religion der Kunst selber, während die spätere romantische Kunst, obwohl sie Kunst ist, dennoch schon auf eine höhere Form des Bewußtseyns, als die Kunst zu geben im Stande ist, hindeutet.

3. Wenn wir nun bisher auf der einen Seite als den Gehalt des Klassischen die in sich freie Individualität festsetzten, und auf der anderen Seite auch für die Gestalt die gleiche Freiheit forderten, so liegt hierin schon, daß die gänzliche Verschmelzung Beider, wie sehr sie sich auch als Unmittelbarkeit darstellen mag, dennoch keine erste und somit natürliche Einheit seyn kann, sondern sich als eine *gemachte*, vom subjektiven Geist zu Stande gebrachte Verknüpfung erweisen muß. Die klassische Kunst, in sofern ihr Inhalt und ihre Form das Freie ist, entspringt nur aus der Freiheit des sich selbst klaren Geistes. Dadurch erhält nun auch *drittens* der Künstler eine von der früheren verschiedene Stellung. Seine Produktion nämlich zeigt sich als das freie Thun des besonnenen Menschen, der ebenso sehr *weiß*, was er will, als er *kann*, was er will, und der sich also weder in Ansehung der Bedeutung und des substantiellen Gehalts, den er zur Anschauung herauszugestalten gedenkt, unklar ist, noch sich durch irgend ein technisches Unvermögen in der Ausführung gehindert findet.

Werfen wir einen näheren Blick auf diese veränderte Stellung des Künstlers, so bekundet sich seine Freiheit

a) in Betreff auf den *Inhalt* dadurch, daß er denselben

nicht mit der unruhigen symbolischen Gährung zu suchen nöthig hat. Die symbolische Kunst bleibt in der Arbeit befangen, sich ihren Gehalt erst zu produciren und klar zu machen, und dieser Gehalt ist selber nur der Erste, d. h. auf der einen Seite das Wesen in unmittelbarer Form der Natürlichkeit, auf der anderen die innere Abstraktion des Allgemeinen, Einen, der Veränderung, des Wechsels, Werdens, Entstehens und Wiedervergehens. Auf das erstemal aber findet man nicht das Rechte. Deshalb bleiben die Darstellungen der symbolischen Kunst, welche Expositionen des Inhalts seyn sollten, selber noch Räthsel und Aufgaben, und zeugen nur von dem Ringen nach Klarheit und von dem Streben des Geistes, der fort und fort, ohne Rast und Ruhe zu finden, erfindet. Diesem trüben Suchen gegenüber muß für den klassischen Künstler der Inhalt schon fertig vorhanden, gegeben seyn, so daß er sich schon als gewiß, als Glaube, Volksglaube, oder als geschehenes, von Sage und Ueberlieferung fortgepflanztes Begebniß dem wesentlichen Gehalt nach für die Phantasie bestimmt ist. Zu diesem objektiv festgestellten Stoffe hat nun der Künstler das freiere Verhältniß, daß er nicht selber in den Proceß des Zeugens und Gebärens eingeht, und im Drange nach den ächten Bedeutungen für die Kunst stehen bleibt, sondern daß für ihn ein an- und fürsichseyender Inhalt daliegt, den er aufnimmt und frei aus sich reproducirt. Die griechischen Künstler erhielten ihren Stoff aus der Volks-Religion, in welcher sich bereits, was vom Orient her den Griechen herübergekommen war, umzugestalten begonnen hatte; Phidias nahm seinen Zeus aus Homer, und auch die Tragiker erfanden sich nicht den Grundinhalt, den sie darstellten. Ebenso haben auch die christlichen Künstler, Dante, Raphael nur das gestaltet, was schon in den Glaubenslehren und religiösen Vorstellungen vorhanden war. Dieß ist zwar bei der Kunst der Erhabenheit nach der einen Seite hin in ähnlicher Weise der Fall, doch mit dem Unterschiede, daß hier das Verhältniß zum Inhalt, als der einen

Subſtanz, die Subjektivität nicht zu ihrem Rechte kommen läßt, und ihr keine ſelbſtſtändige Beſchloſſenheit vergönnt. Die vergleichende Kunſtform umgekehrt geht zwar aus der Wahl der Bedeutungen wie der gebrauchten Bilder hervor, dieſe Wahl jedoch bleibt der nur *ſubjektiven* Willkür überlaſſen, und entbehrt ihrer Seits wiederum der ſubſtantiellen Individualität, welche den Begriff der klaſſiſchen Kunſt ausmacht und daher auch in dem hervorbringenden Subjekt liegen muß.

b) Je mehr aber für den Künſtler ein an- und fürſichſeyender freier Inhalt in Volksglaube, Sage und ſonſtiger Wirklichkeit als vorhanden vorliegt, um deſto mehr koncentrirt er ſich auf die Thätigkeit, die ſolchem Inhalt kongruente äußere *Kunſterſcheinung* zu geſtalten. Während ſich nun in dieſer Beziehung die ſymboliſche Kunſt in tauſend Formen umherwirft, ohne die ſchlechthin gemäße treffen zu können, und mit ausſchweifender Einbildungskraft ohne Maaß und Beſtimmung umhergreift, um der geſuchten Bedeutung die immer fremdbleibenden Geſtalten anzupaſſen, iſt der klaſſiſche Künſtler auch hierin in ſich beſchloſſen und begränzt. Mit dem Inhalt nämlich iſt hier auch die freie Geſtalt durch den Inhalt ſelbſt beſtimmt, und demſelben an und für ſich angehörig, ſo daß der Künſtler nur zu exekutiren ſcheint, was ſchon für ſich dem Begriff nach fertig iſt. Wenn der ſymboliſche Künſtler daher der Bedeutung die Geſtalt oder dieſe jener einzubilden ſtrebt, ſo *bildet* der klaſſiſche die Bedeutung zur Geſtalt um, indem er die ſchon vorhandenen äußeren Erſcheinungen nur gleichſam von ihrem ungehörigen Beiweſen befreit. In dieſer Thätigkeit aber, obſchon ſeine bloße Willkür ausgeſchloſſen iſt, bildet er nicht nur *nach*, oder bleibt in einem ſtarren Typus ſtehen, ſondern iſt zugleich für das Ganze *fortbildend*. Die Kunſt, die ihren wahren Gehalt erſt ſuchen und erfinden muß, vernachläſſigt noch die Seite der Form; wo aber die Bildung der Form zum weſentlichen Intereſſe und zur eigentlichen Aufgabe gemacht wird, da bildet ſich mit den Fort-

schritten der Darstellung auch der Inhalt unmerklich und unscheinbar fort, wie wir überhaupt Form und Inhalt bisher in ihrer Vervollkommnung stets haben Hand in Hand gehen sehen. In dieser Rücksicht arbeitet der klassische Künstler auch für eine vorhandene Welt der Religion, deren gegebene Stoffe und mythologische Vorstellungen er im freien Spiele der Kunst heiter fortentwickelt.

c) Dasselbe gilt von der technischen Seite. Auch sie muß für den klassischen Künstler bereits fertig seyn, das sinnliche Material, in welchem der Künstler arbeitet, muß sich schon aller Sprödigkeit und Härte entäußert haben, und den künstlerischen Intentionen unmittelbar gehorchen, damit der Inhalt, dem Begriffe des Klassischen gemäß, frei und ungehindert auch durch diese äußere Leiblichkeit hindurchscheinen könne. Zur klassischen Kunst gehört deshalb schon eine hohe Stufe technischer Geschicklichkeit, welche sich den sinnlichen Stoff zu willigem Gehorsam unterthan gemacht hat. Eine solche technische Vollendung, wenn sie Alles, was vom Geiste und seinen Konceptionen verlangt wird, unmittelbar ausführen soll, setzt sich die vollständige Ausbildung alles Handwerksmäßigen in der Kunst voraus, das hauptsächlich innerhalb einer statarischen Religion zu Stande kommt. Die religiöse Anschauung, wie die ägyptische z. B., erfindet sich dann nämlich bestimmte äußere Gestalten, Idole, kolossale Konstruktionen, deren Typus fest bleibt, und nun bei der herkömmlichen Gleichheit der Formen und Figuren für die stets wachsende Fertigkeit einen breiten Spielraum der Fortbildung giebt. Dieß Handwerksmäßige am Schlechteren und Fratzenhaften muß schon vorhanden seyn, ehe der Genius der klassischen Schönheit sich die mechanische Geschicklichkeit zur technischen Vollendung umgestaltet. Denn erst, wenn das Mechanische für sich keine Schwierigkeit mehr in den Weg stellt, kann die Kunst frei auf die Bildung der Form gehen, wobei sodann die wirkliche Aus-

übung zugleich eine Fortbildung ist, welche mit dem Vorschreiten des Inhalts und der Form in engem Verhältniß steht.

Was nun die Eintheilung der klassischen Kunst angeht, so pflegt man gewöhnlich in allgemeinerem Sinne jedes vollendete Kunstwerk klassisch zu nennen, welchen Charakter es sonst auch an sich trage, symbolischen oder romantischen. Im Sinne der Kunstvollendung haben allerdings auch wir das Wort gebraucht, jedoch mit dem Unterschiede, daß diese Vollendung in der vollständigen Durchdringung der inneren freien Individualität und des äußeren Daseyns, in welchem und als welches dieselbe erscheint, begründet seyn sollte, so daß wir also die klassische Kunstform und deren Vollendung ausdrücklich von der symbolischen und romantischen, deren Schönheit in Inhalt und Form durchweg anderer Art ist, unterscheiden. Ebenso wenig wie mit dem Klassischen, seiner gewöhnlichen unbestimmteren Bedeutung nach, haben wir es hier schon mit den besonderen Kunstarten zu thun, in welchen das klassische Ideal sich darstellt, als z. B. die Skulptur, das Epos, bestimmte Arten der lyrischen Poesie und specifische Formen der Tragödie und Komödie. Diese besonderen Kunstarten, obschon sich die klassische Kunst in ihnen ausprägt, können erst in dem dritten Theile bei Entwickelung der einzelnen Künste und deren Gattungen zur Sprache kommen. Was wir daher zur näheren Betrachtung hier vor uns haben, ist das Klassische in dem von uns festgestellten Sinne des Worts, und als Gründe der Eintheilung können wir daher nur die Entwickelungsstufen aufsuchen, welche aus diesem Begriffe des klassischen Ideals selber hervorgehn. Die wesentlichen Momente für diese Entwickelung sind folgende.

Der erste Punkt, auf welchen wir unsere Aufmerksamkeit richten müssen, ist der, daß die klassische Kunstform nicht wie die symbolische als unmittelbar Erstes, als Anfang der Kunst, sondern im Gegentheil als Resultat zu fassen ist. Wir haben sie deshalb zunächst aus dem Verlauf der symbolischen Darstel-

lungsweisen, welche ihre Voraussetzung ausmachen, entwickelt. Der Hauptpunkt, um den der Fortgang sich drehte, war die Konkretion des Inhalts zur Klarheit der in sich selbstbewußten Individualität, welche zu ihrem Ausdruck weder die bloße Naturgestalt, sey sie elementarisch oder animalisch, noch die damit nur schlecht vermischte Personifikation und menschliche Gestalt gebrauchen kann, sondern sich in der Lebendigkeit des vom Geist vollständig durchathmeten menschlichen Leibes zur Aeußerung bringt. Da nun das Wesen der Freiheit darin besteht, was sie ist, durch sich selber zu seyn, so wird das, was zunächst als bloße Voraussetzungen und Bedingungen des Entstehens außerhalb des klassischen Gebiets erschien, in den eigenen Kreis desselben hineinfallen müssen, um den wahren Inhalt und die ächte Gestalt durch Ueberwindung des für das Ideal Ungehörigen und Negativen wirklich hervorgehen zu lassen. Dieser Gestaltungs-Proceß, durch welchen sich der Form wie dem Inhalt nach die eigentlich klassische Schönheit aus sich selber erzeugt, ist daher der Punkt, von welchem wir auszugehen, und den wir in einem *ersten* Kapitel abzuhandeln haben.

Im *zweiten* Kapitel dagegen sind wir durch diesen Verlauf bei dem wahren Ideal der klassischen Kunstform angelangt. Hier bildet den Mittelpunkt die schöne neue Kunstgötterwelt der Griechen, welche wir sowohl nach Seiten der geistigen Individualität als nach Seiten der unmittelbar damit verbundenen leiblichen Form entwickeln und in sich abschließen müssen.

Drittens aber liegt im Begriffe der klassischen Kunst, außer dem Werden ihrer Schönheit durch sich selber, umgekehrt auch deren Auflösung, welche uns in ein weiteres Gebiet, in die romantische Kunstform, hinüberleiten wird. Die Götter und menschlichen Individuen der klassischen Schönheit, wie sie entstehen, vergehen auch wieder für das Kunstbewußtseyn, das sich Theils gegen die zurückgebliebene Naturseite, innerhalb welcher sich die griechische Kunst gerade zur [illegible]schönheit her-

aufgebildet hatte, kehrt, Theils auf eine entgötterte, ſchlechte, gemeine Wirklichkeit hinauswendet, um das Falſche und Negative derſelben in's Licht zu ſtellen. In dieſer Auflöſung, deren Kunſtthätigkeit wir zum Gegenſtand des dritten Kapitels nehmen müſſen, trennen ſich die Momente, welche in ihrer zur Unmittelbarkeit des Schönen verſchmolzenen Harmonie das wahrhaft Klaſſiſche ausmachten. Das Innere ſteht für ſich auf der einen, das davon abgeſchiedene äußere Daſeyn auf der anderen Seite, und die in ſich zurückgezogene Subjektivität, da ſie in den bisherigen Geſtalten ihre angemeſſene Wirklichkeit nicht mehr zu finden weiß, hat ſich mit dem Inhalt einer neuen geiſtigen Welt abſoluter Freiheit und Unendlichkeit zu erfüllen, und nach neuen Ausdrucksformen für dieſen vertieſteren Gehalt umzuſehen.

Erſtes Kapitel.

In dem Begriff des freien Geiſtes liegt unmittelbar das Moment, in ſich zu gehen, zu ſich zu kommen, für ſich ſelber zu ſeyn und da zu ſeyn, wenn auch dieſe Vertiefung in das Reich der Innerlichkeit, wie ſchon früher iſt angedeutet worden, weder zu der negativen Verſelbſtſtändigung des Subjekts in ſich gegen alles im Geiſt Subſtantielle und in der Natur Beſtandhabende, noch zu jener abſoluten Verſöhnung fortzuſchreiten braucht, welche die Freiheit der wahrhaft unendlichen Subjektivität ausmacht. Mit der Freiheit des Geiſtes aber, in welcher Form ſie auch auftreten möge, iſt überhaupt das Aufheben der bloßen Natürlichkeit, als des dem Geiſte Anderen, verbunden. Der Geiſt muß ſich zunächſt in ſich aus der Natur zurückziehen, ſich über ſie erheben und ſie überwinden, ehe er im Stande iſt, ungehindert in ihr als in einem widerſtandsloſen Elemente zu walten, und ſie zu einem poſitiven Daſeyn ſeiner eigenen Freiheit umzuformen. Fragen wir nun aber nach dem beſtimmteren Objekt, durch deſſen Aufhebung in der klaſſiſchen Kunſt der Geiſt ſich ſeine Selbſtſtändigkeit erwirbt, ſo iſt dieß Objekt nicht die Natur als ſolche, ſondern eine ſelbſt ſchon von Bedeutungen des Geiſtes durchzogene Natur, die ſymboliſche Kunſtform nämlich, welche ſich der unmittelbaren Naturgeſtaltungen zum Ausdruck des Abſoluten bediente, indem das Kunſtbewußtſeyn entweder in Thieren u. ſ. f. gegenwärtige Götter ſah, oder vergeblich in falſcher Weiſe nach der wahren Einheit des Geiſtigen und Natür-

lichen rang. Dieses falsche Verknüpfen ist es, durch dessen Aufhebung und Umgestaltung das Ideal sich erst als Ideal hervorbringt, und das zu Ueberwindende deshalb innerhalb seiner, als ein ihm selber zugehöriges Moment, zu entwickeln hat. — Hieraus läßt sich sogleich beiläufig die Frage erledigen, ob die Griechen ihre Religion von fremden Völkern hergenommen haben, oder nicht. Daß untergeordnete Standpunkte als Voraussetzung des Klassischen dem Begriff nach nothwendig sind, haben wir bereits gesehen. Diese, in sofern sie wirklich erscheinen und in der Zeit sich auseinanderlegen, sind der höheren Form gegenüber, welche sich herauszuarbeiten strebt, ein Vorhandenes, von dem die neu sich entwickelnde Kunst ausgeht; wenn dieß auch in Betreff auf die griechische Mythologie nicht durchweg durch historische Zeugnisse erwiesen ist. Das Verhältniß nun aber des griechischen Geistes zu diesen Voraussetzungen ist wesentlich ein Verhältniß des Bildens und zunächst des negativen Umbildens. Wäre dieß nicht der Fall, so müßten die Vorstellungen und Gestalten dieselben geblieben seyn. Herodot sagt zwar in der schon früher angeführten Stelle von Homer und Hesiodus, sie hätten den Griechen ihre Götter gemacht, aber er spricht auch ausdrücklich von den einzelnen Göttern, wie dieser oder jener ägyptisch u. s. f. sey; das dichterische Machen schließt daher nicht ein Empfangen von Anderen aus, sondern deutet nur auf ein wesentliches Umgestalten hin. Denn mythologische Vorstellungen hatten die Griechen schon vor der Zeit, in welche Herodot jene ersten beiden Dichter setzt.

Fragen wir nun weiter nach den näheren Seiten dieser nothwendigen Umgestaltung des dem Ideal allerdings Zugehörigen, zunächst aber noch Ungehörigen, so finden wir sie als Inhalt der Mythologie selber auf naive Weise vorgestellt. Die Hauptthat der griechischen Götter ist, sich zu erzeugen, und sich aus dem Vorhergegangenen, das in die Entstehungsgeschichte und den Fortgang ihres eigenen Geschlechtes fällt, zu konstituiren.

Dazu gehört, in sofern die Götter als geistige Individuen in leiblicher Gestalt da seyn sollen, auf der einen Seite, daß der Geist, statt sich in dem bloß Lebendigen und Thierischen die Anschauung seines Wesens zu geben, das Lebendige vielmehr als eine Unwürdigkeit, als sein Unglück und seinen Tod ansehe, und anderer Seits, daß er über das Elementarische der Natur und seine verworrene Darstellung in demselben siege. Umgekehrt aber ist es für das Ideal der klassischen Götter ebenso nothwendig, nicht nur wie der individuelle Geist, in seiner abstrakten endlichen Abgeschlossenheit, der Natur und deren elementarischen Mächten gegenüber zu stehen, sondern die Elemente des allgemeinen Naturlebens seinem Begriffe nach in sich selber als ein Moment zu haben, welches das Leben des Geistes ausmacht. Wie die Götter in sich wesentlich allgemein und in dieser Allgemeinheit schlechthin bestimmte Individuen sind, so muß auch die Seite ihrer Leiblichkeit das Natürliche zugleich als wesentliche weitreichende Naturgewalt und mit dem Geistigen verschlungene Thätigkeit an sich haben. —

In dieser Rücksicht können wir den Gestaltungs-Proceß der klassischen Kunstform folgendermaaßen gliedern.

Der erste Hauptpunkt betrifft die Herabsetzung des Thierischen und Entfernung desselben von der freien reinen Schönheit.

Die zweite wichtigere Seite bezieht sich auf die elementarischen, zunächst selbst noch als Götter hingestellten Naturmächte, durch deren Besiegung erst das ächte Göttergeschlecht zur unbestrittenen Herrschaft gelangen kann; auf den Kampf und Krieg der alten und der neuen Götter.

Diese negative Richtung wird dann aber drittens, nachdem der Geist sein freies Recht gewonnen hat, ebenso sehr wieder affirmativ, und die elementarische Natur macht eine positive, von der individuellen Geistigkeit durchdrungene Seite der Götter aus, die nun auch das Thierische, wenn auch nur als Attribut und äußeres Zeichen, um sich herumstellen.

Nach dieſen Geſichtspunkten wollen wir jetzt noch kurz die beſtimmteren Züge, welche hier in Betracht kommen, herauszuheben ſuchen.

1. Die Degradation des Thieriſchen.

Bei den Indern und Aegyptern, bei den Aſiaten überhaupt ſehen wir das Thieriſche, oder wenigſtens beſtimmte Thierarten heilig gehalten und verehrt, weil in ihnen das Göttliche ſelber zu gegenwärtiger Anſchauung kommen ſollte. Die animaliſche Geſtalt macht deshalb auch ein Haupt-Ingredienz ihrer Kunſtdarſtellungen aus, wenn ſie weiterhin auch nur als Symbol und in Verbindung mit menſchlichen Formen gebraucht wird, ehe das Menſchliche und nur das Menſchliche als das allein Wahrhaftige in's Bewußtſeyn tritt. Erſt durch das Selbſtbewußtſeyn des Geiſtigen verſchwindet der Reſpekt vor der dunklen dumpfen Innerlichkeit des thieriſchen Lebens. Dieß iſt ſchon bei den alten Hebräern der Fall, indem ſie, wie bereits oben bemerkt ward, die geſammte Natur weder als Symbol, noch als Gegenwart Gottes anſehen, und den äußeren Gegenſtänden nur diejenige Kraft und Lebendigkeit beilegen, welche ihnen in der That inwohnt. Dennoch findet ſich auch bei ihnen gleichſam zufälliger Weiſe noch ein Reſt wenigſtens von Ehrfurcht vor der Lebendigkeit als ſolcher; wie Moſes z. B. das Blut der Thiere zu genießen verbietet, weil im Blute das Leben ſey. Der Menſch aber muß eigentlich eſſen dürfen, was ihm bekommt. Der nächſte Schritt nun, deſſen wir beim Uebergange zur klaſſiſchen Kunſt zu erwähnen haben, beſteht darin, die hohe Würde und Stellung des Thieriſchen herabzuſetzen, und dieſe Erniedrigung ſelber zum Inhalt religiöſer Vorſtellungen und künſtleriſcher Produktionen zu machen. Hier herein fällt eine Mannichfaltigkeit von Gegenſtänden, aus denen ich als Beiſpiel nur folgende auswählen will.

a. Wenn bei den Griechen einige Thiere vor anderen als

bevorzugt erscheinen, wie die Schlange z. B. noch als ein besonders beliebter Genius bei den Opfern Homers vorkommt (Il. II, 308; XII, 208), und dem einen Gott vorzugsweise diese Thierart geopfert wird, dem anderen eine andere; wenn ferner der Hase, der über den Weg läuft, die Vögel in ihrem Fluge zur Rechten oder Linken beachtet, die Eingeweide zu prophetischen Deutungen untersucht werden, so liegt zwar auch hierin noch eine gewisse Verehrung des Thierischen, da die Götter sich dadurch kund thun und durch omina zum Menschen reden, im Wesentlichen aber sind dieß nur ganz einzelne Offenbarungen; etwas Abergläubisches allerdings, doch nur ganz augenblickliche Andeutungen des Göttlichen. Wichtig dagegen ist das Opfern der Thiere und das Essen der Opfer. Bei den Indern werden die heiligen Thiere ganz im Gegentheil erhalten, gepflegt, und bei den Aegyptern selbst noch nach ihrem Tode der Zerstörung entrissen. Den Griechen galt das Opfern als heilig. Im Opfer zeigt der Mensch, er wolle auf den seinen Göttern geweihten Gegenstand Verzicht leisten, und sich selbst den Gebrauch desselben vernichten. Hier thut sich nun bei den Griechen ein eigenthümlicher Zug darin hervor, daß bei ihnen „opfern" zugleich ein Gastmal anrichten hieß (Odyss. XIV, 414; XXIV, 215), da sie nur einen Theil der Thiere, und zwar den ungenießbaren für die Götter bestimmten, das Fleisch aber für sich selber behielten und verschmausten. Hieraus ist in Griechenland selbst ein Mythus entstanden. Die alten Griechen opferten mit größter Feierlichkeit den Göttern, und ließen die ganzen Thiere von den Opferflammen verzehren. Diesen großen Aufwand jedoch vermochten die Aermeren nicht zu bestreiten. Da versucht es Prometheus vom Zeus durch Bitte zu erlangen, daß sie nur einen Theil zu opfern nöthig hätten, den anderen aber zu ihrem Gebrauch verwenden dürften. Er schlachtet zwei Ochsen, verbrennt die Leber von beiden, die gesammten Knochen aber wickelt er in eine, das Fleisch in die andere Haut der Thiere, und überläßt dem Jupiter die Wahl. Zeus getäuscht, wählt, weil sie größer waren,

die Knochen, und ſo blieb das Fleiſch den Menſchen. Daher wurden, wenn das Fleiſch der Opferthiere verzehrt war, die Reſte, welche der Theil der Götter ſind, in demſelben Feuer verbrannt. — Zeus aber nahm den Menſchen das Feuer, weil ihnen ohne Feuer ihr Fleiſchtheil nichts nütze. Doch dieß hilft ihm wenig. Prometheus entwandte das Feuer, und aus Freude flog er mehr als er lief, daher, wie die Sage geht, die Menſchen, welche eine frohe Botſchaft bringen, noch jetzt ſchnell laufen. — In dieſer Weiſe haben die Griechen auf jeden Fortſchritt menſchlicher Bildung ihre Aufmerkſamkeit gerichtet und ihn in Mythen für das Bewußtſeyn aufbewahrt und ausgeſtaltet.

b. Hieran ſchließen ſich als ein ähnliches Beiſpiel einer ſchon weiteren Herabſetzung des Thieriſchen die Erinnerungen an berühmte Jagden, wie ſie den Heroen zugeſchrieben wurden, und in dankbar gefeiertem Andenken blieben. Hier gilt das Tödten der Thiere, die als ſchädliche Feinde erſcheinen, die Erwürgung z. B. des nemeiſchen Löwen durch Herakles, die Tödtung der lernäiſchen Schlange, die Jagd des kaledoniſchen Ebers u. ſ. f. als etwas Hohes, wodurch die Helden ſich Götterrang erkämpften, während die Inder das Tödten gewiſſer Thiere als ein Verbrechen mit dem Tode beſtraften. Allerdings ſpielen in dergleichen Thaten weitere Symbole herein oder liegen ihnen zu Grunde, wie beim Herkules die Sonne und deren Lauf, ſo daß ſolche heroiſche Handlungen auch eine weſentliche Seite für ſymboliſche Auslegungen darbieten; dennoch aber ſind dieſe Mythen zugleich in der ausdrücklichen Bedeutung von wohlthätigen Jagden genommen, und ſo den Griechen vor dem Bewußtſeyn geweſen. — In einer ähnlichen Beziehung iſt hier auch wieder an einige äſopiſche Fabeln zu erinnern, beſonders an die ſchon früher berührte vom Roßkäfer. Der Roßkäfer, dieß altägyptiſche Symbol, in deſſen Miſtkugel die Aegypter oder die Interpreten der religiöſen Vorſtellungen die Weltkugel ſahen, kommt im Aeſop noch bei Jupiter vor, und mit der Wichtigkeit, daß der

Adler seinen Schutz des Hasens nicht respektirt; Aristophanes dagegen hat ihn ganz zum Possenhaften heruntergesetzt.

c. Direkt ausgesprochen zeigt sich drittens die Degradation des Thierischen in den Geschichten der vielen Verwandlungen, wie sie Ovid uns anmuthig, geistreich, mit feinen Zügen der Empfindung und des Sinnes in's Einzelne ausgemalt, aber auch mit Geschwätzigkeit, ohne inneren großen beherrschenden Geist als bloße mythologische Spielereien und äußerliche Begebenheiten zusammengestellt hat, ohne einen tieferen Sinn darin zu erkennen. Solche tiefere Bedeutung fehlt ihnen aber nicht, und wir wollen deshalb ihrer an dieser Stelle noch einmal Erwähnung thun. Zu großem Theil sind die einzelnen Erzählungen dem Stoff nach barock und barbarisch, nicht durch die Verdorbenheit der Kultur, sondern wie im Nibelungenliede durch die Verdorbenheit einer noch rohen Natur; bis zum dreizehnten Buch dem Inhalt nach älter als die homerischen Geschichten, ohnehin von Kosmogonie und fremden Elementen phönicischer, phrygischer, ägyptischer Symbolik untermischt, menschlich freilich behandelt, doch so, daß der ungeschlachte Fond geblieben ist, während die Verwandlungen, welche Geschichten späterer Zeit nach dem trojanischen Krieg erzählen, obschon auch ihr Stoff aus der Fabelzeit hergenommen ist, mit Ajax und Aeneas ungeschickt hinten nach klappen.

α) Im Allgemeinen kann man die Metamorphosen als Gegentheil der ägyptischen Thieranschauung und Thierverehrung betrachten, indem sie von der sittlichen Seite des Geistes angesehen, wesentlich die negative Richtung gegen die Natur enthalten, das Thierische und andere unorganische Formen zu einer Gestalt der Erniedrigung des Menschlichen zu machen, so daß also, wenn bei den Aegyptern die Götter der elementarischen Natur zu Thieren erhoben und belebt werden, hier umgekehrt, wie schon früher ist bemerkt worden, die Naturgebilde als Strafe für irgend ein leichteres oder schweres Vergehen und ungeheures Verbrechen auftreten, als Existenz eines Ungöttlichen, Unglückseligen, und

als Schmerzgeſtaltung, in welcher das Menſchliche ſich nicht mehr zu halten vermag. Deshalb ſind ſie auch nicht als Seelenwanderung im ägyptiſchen Sinne zu deuten, denn dieſe iſt eine Wanderung ohne Schuld, und wird, wenn der Menſch zum Vieh wird, im Gegentheil als eine Erhöhung angeſehen.

Im Ganzen aber iſt dieß kein abgeſchloſſener Kreis von Mythen, wie verſchieden auch die Naturgegenſtände ſeyn mögen, in welche hinein Geiſtiges gebannt wird. Einige Beiſpiele mögen das Geſagte erläutern.

Bei den Aegyptern ſpielt der Wolf eine große Rolle, wie z. B. Oſiris ſeinem Sohn Horus bei deſſen Streit gegen Typhon als hülfreicher Beſchützer erſcheint, und in einer Reihe ägyptiſcher Münzen dem Horus zur Seite ſteht. Ueberhaupt iſt die Verbindung des Wolfs und Sonnengottes uralt. In den Metamorphoſen des Ovid dagegen wird die Verwandlung des Lykaon in Wolfsgeſtalt als eine Strafe für die Impietät gegen die Götter dargeſtellt. Nach Ueberwindung der Giganten, heißt es, (Metam. I, V. 150—243), und nach Niederſchmetterung ihrer Körper habe die Erde, erwärmt durch das rings vergoſſene Blut ihrer Söhne, das warme Blut beſeelt, und damit keine Spur des wilden Stammes übrig bliebe, ein Geſchlecht von Menſchen hervorgebracht. Doch auch dieſe Abkommenſchaft war eine Verächterin der Götter, begierig nach wildem Mord und gewaltthätig. Da ruft Jupiter die Götter zuſammen, dieß ſterbliche Geſchlecht zu verderben. Er berichtet, wie ihm, der den Blitzſtrahl und die Götter habe und regiere, Lykaon hinterliſtig nachgeſtellt habe. Als nämlich die Nichtswürdigkeit der Zeit ſein Ohr erreicht, ſey er vom Olymp herniedergeſtiegen, und nach Arkadien gekommen. Ich gab Zeichen, erzählt er, daß ein Gott genaht ſey, und das Volk begann anzubeten. Lykaon aber verlacht erſt die frommen Gebete, dann ruft er aus: „Ich will verſuchen, ob dieß ein Gott iſt oder ein Sterblicher, und nicht zweifelhaft wird das Wahre ſeyn.“ Mich im ſchweren Nacht-

schlaf umzubringen, fährt Jupiter fort, bereitet er sich: diese Erforschungsart der Wahrheit beliebt ihm. Und damit noch nicht zufrieden, durchschneidet er die Kehle einer Geißel aus molossischem Geschlecht mit dem Schwerdt, und die nur halbtodten Glieder kocht er Theils, Theils brät er sie im Feuer, und setzt mir beides als Speise vor. Ich, mit rächender Flamme, habe sein Haus in Asche gelegt. Erschreckt flieht jener von dannen, und als er das schweigende Feld erreicht, heult er umher, und versucht vergeblich zu reden. Mit Wuth im Maul wird er in der Gier des gewohnten Mordes gegen das Vieh gekehrt, und freut sich auch jetzt noch des Bluts; zu Haaren werden die Kleider, zu Schenkeln die Arme; er wird Wolf, und bewahrt die Merkmale der alten Gestalt.

Von ähnlicher Schwere der verübten Gräuel ist die Geschichte der Prokne, die in eine Schwalbe verwandelt wurde. Als nämlich Prokne den Tereus, ihren Gemal bittet, (Metam. VI, V. 440—676), wenn sie irgend bei ihm in Gunst stehe, möge er sie fortsenden, ihre Schwester zu sehen, oder die Schwester möge zu ihr kommen, beeilt sich Tereus, die Schiffe in's Meer ziehen zu lassen, und schnell mit Seegel und Ruder erreicht er die Gestade des Pyräeus. Kaum aber erblickt er die Philomele, als er schon in sträflicher Liebe zu ihr entbrennt. Bei der Abfahrt beschwört ihn Pandion, der Vater, er möge sie mit väterlicher Liebe beschützen, und ihm die süße Linderung seines Alters, so bald es geschehen könne, wieder zurücksenden; kaum jedoch ist die Reise vollendet, als der Barbar die Erbleichende, Zitternde, die Alles fürchtet, und schon mit Thränen, wo die Schwester sey, fragt, einsperrt, und sie, ein Zwillingsgatte, gewaltsam der Schwester zum Kebsweibe macht. Zornerfüllt droht Philomele die That, jede Schaam abwerfend, selber zu verrathen. Da zieht Tereus das Schwerdt, ergreift, bindet sie und schneidet ihr die Zunge aus, der Gattin aber berichtet er heuchlerisch den Tod der Schwester. Die jammernde Prokne reißt die Prunk-

gewänder von den Schultern und legt Trauerkleider an, ein leeres Grabmal errichtet ſie, und beweint das nicht in dieſer Weiſe zu beweinende Geſchick der Schweſter. Was thut Philomela? Eingeſperrt, der Sprache, der Stimme beraubt, ſinnt ſie auf Liſt. Mit Purpurfäden wirkt ſie in ein weißes Gewebe die Nachricht des Verbrechens, und ſendet das Gewand heimlich an Prokne. Die Gattin lieſt den erbarmungswürdigen Bericht der Schweſter, ſie ſpricht, ſie weint nicht, aber lebt ganz im Bilde der Strafe. Es war die Zeit des Bacchusfeſtes; getrieben von den Furien des Schmerzes dringt ſie zur Schweſter, reißt ſie aus ihrem Gemach, und führt ſie mit ſich fort. Da im eigenen Hauſe, als ſie noch zweifelt, welch' entſetzliche Rache ſie an Tereus nehmen ſoll, kommt Itys zur Mutter. Sie blickt ihn mit wilden Augen an; wie iſt er ähnlich dem Vater! mehr ſagt ſie nicht, und vollbringt die traurige That. Sie tödten den Knaben und tiſchen ihn dem Tereus auf, der in ſich ein ſein eigen Blut ſchlingt. Nun verlangt ihn nach dem Sohne, und Prokne ſagt ihm, in Dir trägſt Du, was Du forderſt, und Philomela bringt ihm, als er umherblickt und ſucht, wo er ſey, und wiederum fragt und ruft, das blutende Haupt vor's Angeſicht. Da ſtößt er mit unendlichem Angſtgeſchrei die Tiſche fort und weint, und nennt ſich das Grab des Sohnes, dann mit nacktem Stahl verfolgt er die Töchter des Pandion. Aber gefiedert ſchweben ſie von dannen, die eine zum Walde hinaus, die andere auf's Dach, und auch Tereus durch Schmerz und Begier nach Strafe behend, wird zum Vogel, dem auf dem Scheitel der Federkamm aufwärtsſteht, und unmäßig der Schnabel vorragt; der Name des Vogels iſt Wiedehopf.

Andere Verwandlungen dagegen gehen aus einer geringeren Schuld hervor. So wird Cygnus in einen Schwan verwandelt und Daphne, die erſte Liebe des Apollo, (Metam. I, V. 451—567), wird zum Lorbeer, Klytie zum Heliotrop, Narciß, ſelbſtgefällig die Mädchen verachtend, ſieht ſich ſelber im Spiegel, und Biblis

(Metam. IX, V. 454—664), welche ihren Bruder Kaunus liebte, wird, als er sie verschmäht, zur Quelle verwandelt, welche auch jetzt noch ihren Namen trägt, und unter dunkler Eiche hinfließt.

Doch wir dürfen uns nicht näher in's Einzelne verlieren, und ich will deshalb des Uebergangs wegen nur noch der Verwandlung der Pieriden erwähnen, welche nach Ovid (Metam. V, V. 302) die Töchter des Pieros waren, und die Musen zu einem Wettkampf aufforderten. Für uns ist nur der Unterschied dessen wichtig, was die Pieriden und was die Musen sangen. Jene (V. 319—331) feiern die Schlachten der Götter, und bringen zu falschen Ehren die Giganten, und schmälern die Thaten der großen Götter; emporgesandt aus der Tiefe der Erde habe Typhoeus den Himmlischen Furcht eingejagt, sämmtlich seyen sie von dannen geflohen, bis die Ermüdeten die ägyptische Erde aufgenommen. Aber auch hier, erzählen die Pieriden, sey Typhoeus hingelangt, und durch erlogene Gestalten hätten die hohen Götter sich versteckt. Anführer der Heerde, sagt ihr Gesang, war Jupiter, woher mit krummen Hörnern auch jetzt noch der lybische Ammon gebildet ist; der Delier wird zum Raben, der semeleische Sprößling zum Bock, zur Katze die Schwester des Phöbus, zur schneeweißen Kuh Juno, in einem Fisch verbarg sich Venus, Merkur in den Federn des Ibis.

Hier also wird den Göttern eine Schmach aus der Thiergestalt gemacht, und wenn sie auch nicht zur Strafe für eine Schuld oder ein Verbrechen verwandelt werden, so ist doch die Feigheit als Grund ihrer selbstgewollten Verwandlung angegeben. Kalliope dagegen besingt die Wohlthaten und Geschichten der Ceres. Ceres zuerst, sagt sie, hat die Fluren mit gekrümmter Pflugschaar durchwühlt, sie zuerst gab Früchte und fruchtbare Nahrungsmittel den Aeckern, sie zuerst gab Gesetze, insgesammt sind wir ein Geschenk der Ceres. Sie habe ich zu preisen: wie nur könnt' ich Gesänge anstimmen würdig der Göttin! Die Göttin gewiß ist der Gesänge [illegible] — Als sie geendigt,

schreiben die Pieriden sich den Sieg des Wettstreits zu; doch indem sie zu reden versuchen, sagt Ovid (V. 670), und mit großem Geschrei die frechen Hände zu gebrauchen, erblicken sie zu Federn ihre Nägel ausgehen, die Arme mit Flaumen sich bedecken, und sehen jede der andern Mund zum steifen Schnabel zusammenwachsen, und während sie sich beklagen wollen, auf bewegten Flügeln emporgetragen, schweben sie, die Schreierinnen der Wälder, als Elstern in der Luft. Und auch jetzt noch, fügt Ovid hinzu, blieb ihnen die frühere Zungenfertigkeit und heiseres Geplauder und die unendliche Lust zu schwätzen.

So ist denn auch hier wiederum die Verwandlung als Strafe, und zwar, wie es bei vielen dieser Geschichten der Fall ist, als Strafe für die Impietät gegen die Götter dargestellt.

β) Was ferner andere, sonst noch bekannte, Verwandlungen der Menschen und Götter in Thiere angeht, so liegt ihnen zwar kein direktes Vergehen von Seiten der Verwandelten zu Grunde, wie z. B. Circe die Macht besaß, Menschen in Thiere zu bannen, aber der thierische Zustand erscheint dann wenigstens als ein Unglück und eine Erniedrigung, welche auch dem, der die Umgestaltung zu seinen Zwecken bewerkstelligt, nicht eben Ehre bringt. Circe war nur eine untergeordnete, dunkle Göttin, ihre Macht erscheint als bloße Zauberei, und Merkur steht dem Ulysses bei, als dieser die bezauberten Gefährten zu befreien Anstalt macht. — Von der ähnlichen Art sind die vielfachen Gestalten, die Zeus annimmt, indem er sich der Europa wegen in einen Stier verwandelt, als Schwan der Leda naht, und die Danae als Goldregen befruchtet; immer mit dem Zweck der Täuschung, und zu unfeinen, nicht geistigen, sondern natürlichen Absichten, welche ihm die stets begründete Eifersucht der Juno zuziehn. Die Vorstellung des allgemeinen zeugenden Naturlebens, welche in vielen älteren Mythologien die Hauptbestimmung ausmachte, ist hier von der Phantasie zu einzelnen Geschichten der Liederlichkeit des Vaters der Götter und Menschen umgedichtet, die er

aber nicht in seiner eigenen und zum größten Theil nicht in menschlicher, sondern ausdrücklich in thierischer oder sonstiger Naturgestalt vollbringt.

γ) Hieran endlich schließen sich noch jene Zwittergestalten des Menschlichen und Thierischen, die gleichfalls aus der griechischen Kunst nicht ausgeschlossen sind, doch das Thierische nur als etwas Herabsetzendes, Ungeistiges aufnehmen. Bei den Aegyptern z. B. wurde der Bock, Mendes, als Gott verehrt, (Herod. II. 46) nach Jablonski's Meinung (Creuzer, Symb. I. 477) im Sinne der zeugenden Naturkraft, hauptsächlich der Sonne, und in solcher Schmählichkeit, daß sich Weiber selbst, wie es Pindar andeutet, den Böcken hingaben. Bei den Griechen ist Pan dagegen das Schauererregende göttlicher Gegenwart, und späterhin in den Faunen, Satyrn, Panen tritt die Bocksgestalt nur in untergeordneter Weise in den Füßen, und bei den schönsten nur etwa in den zugespitzten Ohren und kleinen Hörnchen hervor. Das Uebrige der Gestalt ist menschlich gebildet, das Thierische auf geringfügige Reste zurückgedrängt. Und dennoch galten die Faunen bei den Griechen nicht als hohe Götter und geistige Mächte, sondern ihr Charakter blieb der einer sinnlichen, ausgelassenen Lustigkeit. Zwar werden sie auch mit tieferem Ausdruck dargestellt, wie z. B. der schöne Faun zu München, der den jungen Bacchus in seinen Armen hält, und ihn mit einem Lächeln anblickt, das voll höchster Liebe und Lieblichkeit ist. Er soll nicht der Vater des Bacchus seyn, sondern nur der Pfleger, und nun wird ihm die schöne Empfindung der Freude an der Unschuld des Kindes beigelegt, die als Muttergefühl der Maria zu Christus in der romantischen Kunst zu einem so hohen geistigen Gegenstand erhoben ist. Bei den Griechen aber gehört diese anmuthigste Liebe noch dem untergeordneten Kreise der Faunen an, um zu bezeichnen, daß sie ihren Ursprung aus dem Thierischen, Natürlichen

herleite, und deshalb auch dieser Sphäre könne zugetheilt werden.

Aehnliche Mittelgebilde sind auch die Centauren, in welchen gleichfalls die Naturseite der Sinnlichkeit und Begier sich überwiegend herauskehrt und die geistige zurücktreten läßt. Chiron allerdings ist edelerer Art, ein geschickter Arzt und Erzieher des Achill, aber diese Unterweisung als Pädagogus eines Kindes gehört nicht dem Kreise des Göttlichen als solchen an, sondern bezieht sich auf menschliche Geschicklichkeit und Klugheit.

In dieser Weise ist das Verhältniß der Thiergestalt in der klassischen Kunst von allen Seiten her verändert, indem sie zur Bezeichnung des Uebles, Schlechten, Geringgeschätzten, Natürlichen und Ungeistigen gebraucht wird, während sie sonst der Ausdruck des Positiven und Absoluten war.

2. Der Kampf der alten und neuen Götter.

Die zweite höhere Stufe dieser Herabsetzung des Thierischen gegenüber, besteht nun darin, daß die ächten Götter der klassischen Kunst, da sie das freie Selbstbewußtseyn, als die auf sich beruhende Macht geistiger Individualität, zu ihrem Inhalt haben, auch nur als Wissende und Wollende, d. h. als geistige Mächte, zur Anschauung kommen können. Hiemit ist das Menschliche, in dessen Gestalt sie dargestellt werden, nicht etwa eine bloße Form, welche von der Einbildungskraft nur äußerlich diesem Inhalt umgethan wird, sondern liegt in der Bedeutung, dem Inhalt, dem Innern selbst. Das Göttliche aber überhaupt ist wesentlich als Einheit des Natürlichen und Geistigen zu fassen; beide Seiten gehören zum Absoluten, und nur die verschiedene Weise, in welcher diese Harmonie vorgestellt wird, macht nach dieser Seite hin den Stufengang der unterschiedenen Kunstformen und Religionen aus. Unserer christlichen Vorstellung nach ist Gott der Schöpfer und Herr der Natur und geistigen Welt, und somit allerdings dem unmittelbaren

Daseyn in der Natur enthoben, da er erst als Zurücknahme seiner in sich, als geistiges absolutes Fürsichseyn, wahrhaft Gott ist, aber nur der endliche menschliche Geist steht der Natur als einer Gränze und Schranke gegenüber, welche er in seinem Daseyn nur dadurch überwindet, und sich zur Unendlichkeit in sich erhöht, daß er theoretisch im Gedanken die Natur begreift, und praktisch die Harmonie zwischen geistiger Idee, Vernunft, dem Guten und der Natur zu Stande bringt. Diese unendliche Thätigkeit nun ist Gott, in sofern ihm die Herrschaft über die Natur zukommt und er als diese unendliche Thätigkeit und deren Wissen und Wollen für sich selbst ist. — In den Religionen der eigentlich symbolischen Kunst umgekehrt war, wie wir sahen, die Einheit des Innern und Ideellen mit der Natur eine unmittelbare Verknüpfung, welche deshalb das Natürliche dem Gehalt und der Form nach zu ihrer Hauptbestimmung hatte. So wurde die Sonne, der Nil, das Meer, die Erde, der Naturproceß des Entstehens, Vergehns, des Zeugens und Wiedererzeugens, der Wechsellauf der allgemeinen Naturlebendigkeit, als ein göttliches Daseyn und Leben verehrt. Diese Naturmächte wurden jedoch bereits in der symbolischen Kunst personificirt, und dadurch dem Geistigen entgegengehoben. Sollen nun, wie die klassische Kunstform es fordert, die Götter in Harmonie mit der Natur geistige Individuen seyn, so reicht hierzu die bloße Personifikation nicht aus. Denn die Personifikation, wenn ihr Inhalt eine bloß allgemeine Macht und Naturwirksamkeit ist, bleibt ganz formell, ohne in den Gehalt einzugehen, und vermag in demselben weder das Geistige noch dessen Individualität zur Existenz zu bringen. Zur klassischen Kunst gehört daher nothwendig die Umkehr, daß, wie wir so eben das Thierische in seiner Herabsetzung betrachtet haben, nun auch die allgemeine Naturmacht einer Seits erniedrigt, und ihr gegenüber das Geistige höher gestellt werde. Dann aber macht, statt der Personifikation, die Subjektivität die Hauptbestimmung aus. Ande-

rerſeits jedoch dürfen die Götter der klaſſiſchen Kunſt nicht aufhören, Naturmächte zu ſeyn, weil Gott hier noch nicht als die in ſich abſolut freie Geiſtigkeit zur Darſtellung kommen ſoll. Im Verhältniß eines nur erſchaffenen und dienenden Geſchöpfs zu einem von ihr abgetrennten Herrn und Schöpfer ſteht aber die Natur nur, wenn Gott entweder, wie in der Kunſt der Erhabenheit, als in ſich abſtrakte nur ideelle Herrſchaft der einen Subſtanz vorgeſtellt, oder, wie im Chriſtenthum, als konkreter Geiſt zu vollſtändiger Freiheit in das reine Element des geiſtigen Daſeyns und perſönlichen Fürſichſeyns erhoben wird. Beides iſt in den Anſchauungen der klaſſiſchen Kunſt nicht der Fall. Ihr Gott iſt noch nicht Herr der Natur, denn er hat noch nicht die abſolute Geiſtigkeit zu ſeinem Inhalt und zu ſeiner Form; er iſt nicht mehr Herr der Natur, denn das erhabene Verhältniß der entgötterten Naturdinge und menſchlichen Individualität hat aufgehört und ſich zur Schönheit ermäßigt, in welche beiden Seiten, dem Allgemeinen und Individuellen, dem Geiſtigen und Natürlichen, ihr volles Recht für die Kunſtdarſtellung ungeſchmälert zu geben iſt. In dem Gotte alſo der klaſſiſchen Kunſt bleibt die Naturmacht erhalten, aber als Naturmacht nicht im Sinne der allgemeinen umfaſſenden Natur, ſondern als beſtimmte, und deshalb beſchränkte Wirkſamkeit der Sonne, des Meeres u. ſ. f., überhaupt als beſondere Naturmacht, welche als geiſtiges Individuum erſcheint, und dieſe geiſtige Individualität zu ihrer eigentlichen Weſenheit hat.

Indem nun, wie wir bereits oben ſahen, das klaſſiſche Ideal nicht unmittelbar vorhanden iſt, ſondern erſt durch den Proceß, in welchem ſich das der Geſtalt des Geiſtes Negative aufhebt, hervortreten kann, ſo wird dieſe Umwandlung und Heraufbildung des Rohen, Unſchönen, Wilden, Barocken, bloß Natürlichen oder Phantaſtiſchen, das ſeinen Urſprung in früheren religiöſen Vorſtellungen und Kunſtanſchauungen hat, ein Hauptintereſſe in der griechiſchen Mythologie ſeyn, und deshalb einen

bestimmten Kreis besonderer Bedeutungen zur Darstellung bringen müssen.

Gehen wir jetzt an die nähere Betrachtung dieser Hauptpunkte, so muß ich sogleich voranschicken, daß die historische Untersuchung der bunten und mannigfaltigen Vorstellungen der griechischen Mythologie hier nicht unseres Amtes ist. Was uns in dieser Beziehung angeht, sind nur die wesentlichen Momente dieser Umbildung, in sofern dieselben sich als allgemeine Momente der Kunstgestaltung und ihres Inhalts erweisen; die unendliche Menge dagegen von besonderen Mythen, Erzählungen, Geschichten, Bezüglichkeiten der Lokalität und des Symbolischen, die insgesammt auch noch in den neuen Göttern ihr Recht behalten und an Kunstbildern beiläufig vorkommen, aber nicht dem eigentlichen Mittelpunkt angehören, dem wir auf unserm Wege zustreben, — diese Breite des Stoffs müssen wir hier bei Seite schieben, und dürfen nur beispielsweise an Einzelnes erinnern. Im Ganzen können wir diesen Weg, auf dem wir vorwärts schreiten, dem Gange in der Geschichte der Skulptur vergleichen. Denn die Skulptur, indem sie die Götter in ihrer ächten Gestalt für die sinnliche Anschauung hinstellt, bildet das eigenthümliche Centrum der klassischen Kunst, wenn auch zur Vervollständigung die Poesie sich im Unterschiede jener in sich beruhenden Objektivität über die Götter und Menschen ausspricht, oder die Götter- und Menschenwelt selber in ihrer Thätigkeit und Bewegung vorüberführt. Wie nun in der Skulptur das Hauptmoment des Anfangs die Umwandlung des unförmlichen, vom Himmel gefallenen Steins oder Holzblockes — (διοπετὴς) — wie die große Göttinn von Pessinus in Kleinasien noch war, welche die Römer durch eine feierliche Gesandtschaft nach Rom abholen ließen, — in die menschliche Gestalt und Statur ausmacht, so haben auch wir hier von den noch formlosen, ungeschlachten Naturgewalten zu beginnen, und nur

die Stadien zu bezeichnen, auf welchen ſie ſich zu individueller Geiſtigkeit erheben, und zu feſten Geſtalten zuſammenziehn.

Wir können in dieſer Beziehung drei verſchiedene Seiten als die wichtigſten unterſcheiden.

Das Erſte, was unſre Aufmerkſamkeit in Anſpruch nimmt, ſind die Orakel, in welchen ſich das Wiſſen und Wollen der Götter noch geſtaltlos durch Naturexiſtenzen verkündigt.

Der zweite Hauptpunkt betrifft die allgemeinen Naturmächte, ſo wie die Abſtraktionen des Rechts u. ſ. f., welche den wahrhaften geiſtigen Götterindividuen als deren Geburtsſtätte zu Grunde liegen und die nothwendige Vorausſetzung ihres Entſtehens und Wirkens abgeben — die alten Götter im Unterſchiede der neuen.

Drittens endlich zeigt ſich der an und für ſich nothwendige Fortgang zum Ideal darin, daß die zunächſt oberflächlichen Perſonifikationen der Naturthätigkeiten und abſtrakteſten geiſtigen Verhältniſſe als das an ſich ſelbſt Untergeordnete und Negative bekämpft und zurückgedrängt werden, und durch dieſe Herabſetzung die ſelbſtſtändige geiſtige Individualität und deren menſchliche Geſtalt und Handlung zur unbeſtrittenen Herrſchaft gelangen laſſen. Dieſe Umwandlung, welche den eigentlichen Mittelpunkt in der Entſtehungsgeſchichte der klaſſiſchen Götter bildet, iſt in der griechiſchen Mythologie in eben ſo naiver als ausdrücklicher Weiſe in dem Kampfe der alten und neuen Götter, in dem Sturz der Titanen, und in dem Siege vorgeſtellt, den das Göttergeſchlecht des Zeus erringt.

a) Was nun erſtens die Orakel angeht, ſo brauchen wir ihrer an dieſer Stelle keine breite Erwähnung zu thun; der weſentliche Punkt, auf den es ankommt, beruht nur darin, daß in der klaſſiſchen Kunſt nicht mehr die Naturerſcheinungen als ſolche verehrt werden, wie die Parſen z. B. Naphthagegenden oder das Feuer anbeten, oder wie bei den Aegyptern die Götter unerforſchliche, geheimnißvolle, ſtumme Räthſel bleiben,

sondern daß die Götter, als selber sich Wissende und Wollende, dem Menschen durch Naturerscheinungen ihre Weisheit kund geben. So fragten die alten Hellenen (Herod. II. 52) bei dem Orakel zu Dodona an, ob sie die Namen der Götter, die von den Barbaren gekommen, annehmen sollten, und das Orakel sagte: gebraucht sie.

α. Die Zeichen, durch welche die Götter sich offenbarten, waren größtentheils ganz einfach; zu Dodona das Rauschen und Flüstern der heiligen Eiche, das Murmeln des Quells, das Getön des erzenen Gefäßes, das der Wind zum Klingen brachte. Ebenso rauschte zu Delos der Lorbeer und zu Delphi war gleichfalls der Wind am ehernen Dreifuß ein entscheidendes Moment. Außer solchen unmittelbaren Naturklängen aber wird auch der Mensch selber der Ausspruch des Orakels, in sofern er aus der wachen Besonnenheit des Verstandes zu einem Naturzustande der Begeisterung eben so sehr betäubt als aufgereizt ist; wie z. B. die Pythia zu Delphi, durch Dämpfe betäubt, Orakelworte aussprach, oder in der Höhle des Trophonius der das Orakel Befragende Gesichte hatte, aus deren Deutung ihm die Antwort ertheilt wurde.

β. Zu den äußeren Zeichen nun aber kommt noch eine zweite Seite hinzu. Denn in den Orakeln ist der Gott zwar als der Wissende angenommen, und dem Apollo daher, dem wissenden Gott, das vornehmlichste Orakel geweiht; die Form jedoch, in welcher er seinen Willen zur Kunde bringt, bleibt das ganz unbestimmt Natürliche, eine Naturstimme oder zusammenhangsloses Tönen von Worten. In dieser Undeutlichkeit der Gestalt wird nun auch der geistige Inhalt selber dunkel und bedarf deshalb der Deutung und Erklärung.

γ. Diese Erklärung, obschon sie die zunächst bloß in Form des Natürlichen vorliegende Verkündigung des Gottes vergeistigt ins Bewußtsein bringt, bleibt dessen ungeachtet dunkel und doppelsinnig. Denn der Gott ist in seinem Wissen und Wollen

konkrete Allgemeinheit; derſelben Art muß auch ſein Rath oder Befehl ſeyn, den das Orakel offenbar macht. Das Allgemeine aber iſt nicht einſeitig und abſtrakt, ſondern enthält als konkret die eine wie die andere Seite. Indem nun der Menſch dem wiſſenden Gott gegenüber als unwiſſend daſteht, nimmt er den Orakelſpruch ſelber unwiſſend auf; d. h. die konkrete Allgemeinheit deſſelben iſt ihm nicht offenbar, und er kann ſich aus dem doppelſinnigen Wort des Gottes, wenn er danach zu handeln ſich entſchließt, nur eine Seite herauswählen, da jede Handlung unter beſondern Umſtänden immer beſtimmt, nur nach einer Seite hin entſcheidend, und die andere ausſchließend ſeyn muß. Kaum aber hat er gehandelt, und die That, die dadurch die Seinige geworden iſt und für die er einſtehen muß, wirklich vollbracht, ſo geräth er in Kolliſion; er ſieht plötzlich die andere Seite, welche implicite gleichfalls in dem Orakelſpruche lag, gegen ſich gekehrt und ihn ergreift wider ſein Wiſſen und Wollen das Schickſal ſeiner That, das nicht er, wohl aber die Götter wiſſen. Umgekehrt ſind wiederum die Götter beſtimmte Mächte und ihr Ausſpruch, wenn er dieſen Charakter der Beſtimmtheit an ſich trägt, wie der Befehl z. B. des Apollo, welcher den Oreſtes zur Rache treibt, bringt ebenſoſehr durch dieſe Beſtimmtheit in Kolliſion. — Da nun einerſeits die Form, welche das innere Wiſſen des Gottes im Orakel annimmt, die ganz unbeſtimmte Aeußerlichkeit oder die abſtrakte Innerlichkeit des Wortes iſt, und der Gehalt ſelbſt durch ſeinen Doppelſinn die Möglichkeit des Zwieſpalts in ſich begreift, ſo iſt es in der klaſſiſchen Kunſt nicht die Skulptur, ſondern die Poeſie, und vornehmlich die dramatiſche, in welcher die Orakel eine Seite des Inhalts ausmachen und von Wichtigkeit werden. In der klaſſiſchen Kunſt aber erhalten ſie weſentlich eine Stelle, weil in ihr die menſchliche Individualität noch nicht bis zu der Spitze der Innerlichkeit heraufgedrungen iſt; auf welcher das Subjekt die Entſchließung zu ſeinem Handeln rein aus ſich ſelbſt nimmt.

Was wir in unsrem Sinne des Worts Gewissen nennen, hat hier noch nicht seinen Platz gefunden. Der griechische Mensch handelt zwar oft aus eigener Leidenschaft, aus schlimmer wie aus guter, das ächte Pathos jedoch, das ihn beseelen sollte und beseelt, kommt von den Göttern, deren Inhalt und Macht das Allgemeine solch eines Pathos ist, und die Helden sind entweder unmittelbar davon erfüllt, oder sie fragen die Orakel um Rath, wenn sich ihnen die Götter nicht selber, um die That zu befehlen, vor Augen stellen.

b) Wie nun im Orakel der Inhalt in den wissenden und wollenden Göttern liegt, die Form der äußeren Erscheinung aber das abstrakt Aeußerliche und Natürliche ist, so wird auf der anderen Seite das Natürliche, seinen allgemeinen Mächten und deren Wirksamkeiten nach, zum Inhalt, aus welchem sich die selbstständige Individualität erst emporzuringen hat, und zur nächsten Form nur die formelle und oberflächliche Personifikation erhält. Das Zurückweisen dieser bloßen Naturmächte, der Gegensatz und Widerstreit, durch welchen sie besiegt werden, ist eben der wichtige Punkt, dem wir die eigentlich klassische Kunst erst zu verdanken haben, und den wir deshalb einer genaueren Prüfung unterwerfen wollen.

α. Das Nächste, was wir in dieser Rücksicht bemerken können, betrifft den Umstand, daß wir es jetzt nicht, wie in der Weltanschauung der Erhabenheit oder zum Theil selbst im Indischen, mit einem für sich fertigen sinnlichkeitslosen Gott, als dem Beginn aller Dinge, zu thun haben, sondern, daß den Anfang Naturgötter, und zwar zuerst die allgemeineren Mächte der Natur, abgeben, das alte Chaos, Tartarus, Erebus, dieß ganze, wüste unterirdische Wesen; ferner Uranos, Gaea, der titanische Eros, Kronos u. s. f. Aus diesen entstehen dann erst die bestimmteren Gewalten, wie Helios, Okeanos u. s. f., welche die Naturgrundlage für die späteren geistig individualisirten Götter werden. Hier tritt also wieder eine von der Phantasie

erfundene und durch die Kunſt ausgeſtaltete Theogonie und Kosmogonie auf, deren erſte Götter aber für die Anſchauung einerſeits noch unbeſtimmter Art bleiben, oder in's Maaßloſe hin ſich ausdehnen, und andererſeits noch viel Symboliſches an ſich tragen.

β. Was den beſtimmteren Unterſchied innerhalb dieſer titaniſchen Mächte ſelber anbetrifft, ſo ſind ſie

αα. erſtens telluriſche, ſideriſche Gewalten, ohne geiſtigen und ſittlichen Inhalt, und deshalb ungebändigt, ein rohes, wildes Geſchlecht, mißgeſtaltet, wie aus indiſcher oder ägyptiſcher Phantaſie hervorgegangen, rieſig und formlos. Sie ſtehen mit den anderweitigen Naturbeſonderheiten, wie z. B. Brontes, Steropes, ebenſo mit den Hekatonchiren Kottos, Briareus und Gyges, den Giganten, u. ſ. f. zunächſt unter der Herrſchaft des Uranos, dann des Kronos, dieſes Haupttitanen, der offenbar auf die Zeit geht, und alle ſeine Kinder verſchlingt, wie die Zeit ihre Erzeugungen, die ſie geboren hat, auch wieder vernichtet. Dieſer Mythe fehlt es nicht an ſymboliſchem Sinn. Denn das Naturleben iſt in der That der Zeit unterworfen und bringt nur Vergängliches zur Exiſtenz, wie auch die vorgeſchichtlichen Tage eines Volkes, das nur eine Nation, ein Stamm iſt, aber keinen Staat bildet, und keine in ſich ſelber feſten Zwecke verfolgt, der geſchichtloſen Gewalt der Zeit anheimfällt. Erſt im Geſetz, in der Sittlichkeit, dem Staat, iſt Feſtes vorhanden, das im Vorübergehen der Geſchlechter bleibt, ſo wie die Muſe alle dem Dauer und Befeſtigung giebt, was als natürliches Leben und wirkliche Handlung nur vergänglich und in der Zeitlichkeit vergangen wäre.

ββ. Weiter aber gehören zu dieſem Kreiſe der alten Götter nicht nur Naturmächte als ſolche, ſondern auch die nächſten Gewalten über die Elemente. Beſonders iſt die erſte Bearbeitung des Metalls durch die Kraft der ſelber noch rohen elementariſchen Natur, der Luft, des Waſſers, Feuers, von Wichtig-

keit. Die Korybanten, Telchinen, ebenso wohlthätige als bösartige Dämonen, die Pätaken, Pygmäen, Zwerge, in Bergarbeiten geschickt, klein, mit dicken Bäuchen, können wir hier anführen.

Als eines hauptsächlich hervorragenden Uebergangspunktes aber ist des Prometheus Erwähnung zu thun. Prometheus ist ein Titan eigener Art, und seine Geschichte verdient besondere Aufmerksamkeit. Mit seinem Bruder Epimetheus erscheint er zunächst den neuen Göttern befreundet; dann tritt er als Wohlthäter der Menschen auf, die sonst in dem Verhältniß der neuen Götter und der Titanen nichts zu thun haben; er bringt den Menschen das Feuer und dadurch die Möglichkeit, für die Befriedigung ihrer Bedürfnisse, für die Ausbildung der technischen Künste u. s. f. zu sorgen, welche doch nichts Natürliches mehr sind, und deshalb mit dem Titanischen scheinbar in keinem näheren Zusammenhang stehen. Für diese That straft Zeus den Prometheus, bis Herkules ihn endlich von seiner Qual erlöst. Beim ersten Blick liegt in allen diesen Hauptzügen nichts eigentlich Titanisches, ja man könnte sogar eine Inkonsequenz darin finden, daß Prometheus, wie Ceres, ein Wohlthäter der Menschen ist, und dennoch den alten titanischen Mächten zugezählt wird. Bei näherer Betrachtung jedoch verschwindet diese Inkonsequenz sogleich. In dieser Beziehung geben z. B. ein Paar Stellen des Plato schon genügende Aufklärung. In dem Mythos nämlich, in welchem der Gastfreund dem jüngeren Sokrates erzählt, zur Zeit des Kronos seyen die Menschen aus der Erde entstanden, und der Gott selber habe für das Ganze Sorge getragen, dann aber sey eine entgegengesetzte Bewegung eingetreten, und die Erde sich selbst überlassen worden, so daß nun die Thiere verwildert und die Menschen, denen bisher Nahrung und was sie sonst brauchten, unmittelbar zuflos, ohne Rath und Hülfe gewesen seyen — heißt es bei dieser Gelegenheit (Politicus ex rec. Bekk. II, 2. p. 283. Steph. 274.), das Feuer sey dem

Menſchen vom Prometheus zugetheilt, die Kunſtfertigkeiten aber (τέχναι) vom Hephäſtos und der Mitkünſtlerin Athene. — Hier iſt ein ausdrücklicher Unterſchied zwiſchen dem Feuer und dem gemacht, was die Geſchicklichkeit in Bearbeitung roher Materialien hervorbringt, und dem Prometheus wird nur das Geſchenk des Feuers zugeſchrieben. Weitläufiger erzählt Plato die Mythe vom Prometheus im Protagoras. Dort heißt es (Protag. I, 1. p. 170—174; Steph. 320—323.): Es war einſt eine Zeit, da wohl die Götter waren, ſterbliche Geſchlechter aber nicht. Nachdem nun auch dieſen die feſtbeſtimmte Zeit der Entſtehung gekommen war, bildeten die Götter ſie drinnen in der Erde, ſie aus Erde und Feuer und dem miſchend, was mit dem Feuer und der Erde geeint wird. Als die Götter ſie dann an's Licht bringen wollten, trugen ſie dem Prometheus und Epimetheus auf, den Einzelnen nach Gebühr die Kräfte zu ertheilen und einzurichten. Vom Prometheus aber erbittet es ſich Epimetheus, ſelber zu vertheilen: habe ich vertheilt, ſagte er, ſo beſichtige du. Epimetheus aber, ungeſchickter Weiſe, verwendet alle Vermögen auf die Thiere, ſo daß für den Menſchen nichts mehr übrig bleibt, und als nun Prometheus zur Beſichtigung kommt, ſieht er die übrigen Lebendigen zwar mit Allem weislich ausgeſtattet, aber den Menſchen findet er nackt, unbeſchuhet, ohne Bedeckung und Waffen. Schon aber erſchien der feſtgeſtellte Tag, an welchem es nothwendig war, daß der Menſch hervorgehe aus der Erde an's Licht. In der Verlegenheit nun, welch' eine Hülfe er für den Menſchen fände, entwendet Prometheus des Hephäſtos und der Athene gemeinſame Weisheit mit dem Feuer — denn ohne Feuer war es ohnmöglich, daß ſie beſitzbar oder nützlich werde — und ſo ſchenkt er ſie dem Menſchen. Die für das Leben nöthige Weisheit hatte nun zwar der Menſch dadurch, die Politik aber nicht: denn dieſe war noch beim Zeus; dem Prometheus aber war in die Burg des Zeus hinein zu kommen nicht mehr geſtattet, umher auch ſtanden die furchtbaren

Wächter des Zeus. In das gemeinschaftliche Gemach jedoch des Hephästos und der Athene, in welchem sie ihre Kunst ausübten, geht er insgeheim hinein, und nachdem er die Feuerkunst des Hephästos und die andere (die Webekunst) der Athene entwendet, schenkt er sie dem Menschen. Und hieraus entsteht für den Menschen das Vermögen der Lebensbefriedigung (εὐπορία τοῦ βίου), den Prometheus aber, des Epimetheus wegen, traf später, wie erzählt wird, die Strafe des Diebstahls. — Weiter sodann erzählt Plato in einer gleich darauf folgenden Stelle, daß den Menschen jedoch zu ihrer Erhaltung die Kunst des Krieges gegen die Thiere, die von der Politik nur ein Theil sey, gleichfalls noch gefehlt habe, weshalb sie sich in Städten gesammelt, dort aber, da ihnen die Staatseinrichtung abging, sich so beleidigt und wieder zerstreut hätten, daß Zeus genöthigt war, durch Hermes ihnen die Schaam und das Recht zu senden. — In diesen Stellen ist ausdrücklich der Unterschied der unmittelbaren Lebenszwecke, die sich auf die physische Behaglichkeit, die Sorge für die Befriedigung der nächsten Bedürfnisse beziehn, und der Staatseinrichtung hervorgehoben, welche sich das Geistige, Sitte, Gesetz, Recht des Eigenthums, Freiheit, Gemeinwesen zum Zwecke macht. Dieß Sittliche, Rechtliche hat Prometheus den Menschen nicht gegeben, sondern nur die List gelehrt, die Naturdinge zu besiegen, und zum Mittel menschlicher Befriedigung zu gebrauchen. Das Feuer und die Geschicklichkeiten, die sich des Feuers bedienen, sind nichts Sittliches in sich selbst, ebenso wenig die Webekunst, sondern treten zunächst nur in den Dienst der Selbstsucht und des Privatnutzens, ohne auf das Gemeinsame des menschlichen Daseyns und das Oeffentliche des Lebens Bezug zu haben. Weil Prometheus nichts Geistigeres und Sittlicheres dem Menschen zuzutheilen im Falle war, gehört er auch nicht dem Geschlecht der neuen Götter an, sondern der Titanen. Hephästos hat zwar gleichfalls das Feuer und die damit zusammenhängenden Künste zum Element seiner Wirksamkeit, und ist dennoch ein neuer

Gott, aber Zeus hat ihn vom Olympos herabgeschleudert und er ist der hinkende Gott geblieben. Ebensowenig ist es deshalb eine Inkonsequenz, wenn wir die Ceres, welche, wie Prometheus, sich als Wohlthäterin des Menschengeschlechts erweist, den neuen Göttern zugezählt finden. Denn was Ceres lehrte, war der Ackerbau, mit dem sogleich Eigenthum, und weiterhin Ehe, Sitte und Gesetz in Verbindung steht.

γγ. Ein dritter Kreis der alten Götter enthält nun zwar weder personificirte Naturmächte als solche in ihrer Wildheit oder List, noch die nächste Macht über die vereinzelten Naturelemente im Dienste der untergeordneteren menschlichen Bedürfnisse, sondern streift schon gegen das in sich selbst Ideelle, Allgemeine und Geistige heran. Was aber den hierher zu rechnenden Gewalten dessenungeachtet abgeht, ist die geistige Individualität und deren gemäße Gestalt und Erscheinung, so daß sie nun auch mehr oder weniger in Betreff ihrer Wirksamkeit einen näheren Bezug auf das im Natürlichen Nothwendige und Wesentliche behalten. Als Beispiel können wir an die Vorstellung von der Nemesis, Dike, den Erinnyen, Eumeniden und Mören erinnern. Allerdings drängen sich hier schon die Bestimmungen von Recht und Gerechtigkeit hervor, dies nothwendige Recht aber, statt als das in sich Geistige und Substantielle der Sittlichkeit gefaßt und gestaltet zu seyn, bleibt entweder bei der allgemeinsten Abstraktion stehen, oder betrifft das dunkle Recht des Natürlichen innerhalb geistiger Verhältnisse, die Blutliebe z. B. und ihr Recht, das nicht dem in klarer Freiheit seiner selbstbewußten Geiste zugehört, und deshalb auch nicht als gesetzliches Recht, sondern im Gegensatz gegen dasselbe als unversöhnliches Recht der Rache erscheint.

Was das Nähere angeht, so will ich nur weniger Vorstellungen Erwähnung thun. Die Nemesis z. B. ist die Macht, das Emporgehobene zu erniedrigen, das Allzuglückliche von seiner Höhe herabzuwerfen und dadurch die Gleichheit herzustellen.

Das Recht der Gleichheit aber iſt das ganz abſtrakte und äußerliche Recht, das ſich zwar im Bereich geiſtiger Zuſtände und Verhältniſſe thätig erweiſt, ohne jedoch den ſittlichen Organismus derſelben zum Inhalte der Gerechtigkeit zu machen.

Eine andere Hauptſeite liegt darin, daß den alten Göttern das Recht der Familienzuſtände, in ſofern dieſelben auf der Natürlichkeit beruhn, und dadurch dem öffentlichen Recht und Geſetz des Gemeinweſens entgegenſtehn, zugetheilt wird. Als deutlichſtes Beiſpiel für dieſen Punkt laſſen ſich die Eumeniden des Aeſchylus anführen. Die furchtbaren Jungfrauen verfolgen den Oreſt des Muttermordes willen, den ihm Apollo, der neue Gott, geboten, damit Agamemnon, der erſchlagene Gatte und König, nicht ungerächt bleibe. Das ganze Drama geſtaltet ſich dadurch zu einem Kampfe zwiſchen dieſen göttlichen Mächten, welche in Perſon gegeneinander auftreten. Einerſeits ſind die Eumeniden Rachegöttinnen, aber ſie heißen die Wohlmeinenden, und unſere gewöhnliche Vorſtellung von Furien, zu denen wir ſie umwandeln, iſt roh und barbariſch. Denn zu ihrer Verfolgung haben ſie ein weſentliches Recht, und ſind deshalb nicht nur gehäſſig, wild und grauſam in den Martern, die ſie auferlegen. Das Recht jedoch, das ſie gegen Oreſt geltend machen, iſt nur das Recht der Familie, in ſofern dieſelbe im Blute wurzelt. Der innigſte Zuſammenhang von Sohn und Mutter, welchen Oreſt zerriſſen, iſt die Subſtanz, die ſie vertreten. Apollo ſtellt der natürlichen, ſchon ſinnlich im Blute begründeten und empfundenen Sittlichkeit das Recht des in ſeinem tieferen Rechte verletzten Ehegatten und Fürſten entgegen. Der Unterſchied ſcheint zunächſt äußerlich, da beide Parteien die Sittlichkeit innerhalb ein und deſſelben Gebiets, der Familie, verfechten. Dennoch hat die gehaltvolle Phantaſie des Aeſchylus, die wir deshalb auch von dieſer Seite her mehr und mehr ſchätzen müſſen, hier einen Gegenſatz aufgefunden, der nicht etwa oberflächlich, ſondern von durchweg weſentlicher Art iſt. Das Verhältniß von Kindern zu

Eltern nämlich beruht auf der Einheit im Natürlichen, das Bündniß des Ehegatten und der Ehefrau dagegen muß als Ehe genommen werden, welche nicht nur aus bloß natürlicher Liebe, aus Bluts- und Naturverwandtschaft herkommt, sondern aus bewußter Neigung entspringt, und dadurch der freien Sittlichkeit des selbstbewußten Willens angehört. Wie sehr die Ehe deshalb auch mit Liebe und Empfindung zusammenhängt, so unterscheidet sie sich doch von der Naturempfindung der Liebe, weil sie auch unabhängig von derselben bestimmt gewußte Verpflichtungen, wenn auch die Liebe erstorben ist, anerkennt. Der Begriff und das Wissen von der Substantialität des ehelichen Lebens ist etwas Späteres und Tieferes als der natürliche Zusammenhalt von Sohn und Mutter, und macht den Beginn des Staats als der Realisation des freien, vernünftigen Wollens aus. In der gleichen Weise liegt auch in dem Verhältniß des Fürsten zu den Bürgern der politische Zusammenhang des gleichen Rechts, der Gesetze, der selbstbewußten Freiheit und Geistigkeit der Zwecke. Dieß ist der Grund, weshalb die Eumeniden, die alten Göttinnen, den Orestes zu strafen trachten, während Apollo die klare, wissende und sich wissende Sittlichkeit, das Recht des Gatten und Fürsten vertheidigt, indem er mit Recht den Eumeniden entgegnet (Eum. v. 206—209): Wenn das Verbrechen der Klytemnestra nicht wäre gerochen worden, wahrlich würde ich ehrlos und für nichts erachten der Vollzieherin Here und des Zeus Bündnisse.

Interessanter noch, obschon ganz in das menschliche Empfinden und Handeln hineinverlegt, tritt derselbe Gegensatz in der Antigone hervor, einem der allererhabensten, in jeder Rücksicht vortrefflichsten Kunstwerke aller Zeiten. Alles in dieser Tragödie ist konsequent; das öffentliche Gesetz des Staats, und die innere Familienliebe und Pflicht gegen den Bruder stehn einander streitend gegenüber, das Familieninteresse hat das Weib, Antigone, die Wohlfahrt des Gemeinwesens Kreon, der Mann,

zum Pathos. Polynikes, die eigne Vaterſtadt bekämpfend, war vor Theben's Thoren gefallen, und Kreon, der Herrſcher, durch ein öffentlich verkündetes Geſetz droht jedem den Tod, der jenem Feinde der Stadt die Ehre des Begräbniſſes zu Theil werden ließe. Dieſen Befehl aber, der nur das öffentliche Wohl des Staats betrifft, läßt ſich Antigone nichts angehen, ſie vollbringt als Schweſter die heilige Pflicht der Beſtattung, nach der Pietät ihrer Liebe zum Bruder. Dabei beruft ſie ſich auf das Geſetz der Götter; die Götter aber, die ſie verehrt, ſind die unteren Götter des Hades, (Soph. Ant. v. 451, ἡ ξύνοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη), die inneren der Empfindung, der Liebe, des Bluts, nicht die Tagesgötter des freien, ſelbſtbewußten Volks- und Staatslebens.

γ. Der dritte Punkt, den wir in Rückſicht auf die Theogonie der klaſſiſchen Kunſtanſchauung herausheben können, betrifft den Unterſchied der alten Götter, in Bezug auf ihre Macht und die Dauer ihrer Herrſchaft. Hier haben wir drei Seiten bemerklich zu machen.

αα. Erſtlich nämlich iſt das Entſtehen der Götter eine Aufeinanderfolge. Aus dem Chaos, nach Heſiodus, gehen Gaea, Uranos, u. ſ. f. hervor, dann Kronos und ſein Geſchlecht, endlich Zeus mit den Seinigen. Dieſe Folge nun erſcheint einerſeits als ein Aufſteigen von den abſtrakteren und geſtaltloſeren zu konkreteren und ſchon beſtimmter geſtalteten Naturmächten, andererſeits als ein beginnendes Emporragen des Geiſtigen über das Natürliche. So läßt z. B. Aeſchylus in den Eumeniden die Pythia im Tempel zu Delphi mit den Worten beginnen: Zuerſt verehre ich mit dieſem Gebete die erſte Orakelgeberin, Gaea, und auf ſie die Themis, welche als zweite nach der Mutter in dieſem Ort der Weiſſagung ihren Sitz hatte. Pauſanias dagegen, der gleichfalls die Erde zuerſt als Orakelgeberin nennt, ſagt, daß Daphne ſodann von ihr ſey zur Verkünderin beſtellt worden. In einer anderen Reihe

wieder setzt Pindar die Nacht voran, ihr giebt er dann die Themis zur Nachfolgerin, dieser die Phöbe, bis er endlich auf Phöbos kommt. Es wäre interessant, diesen bestimmten Unterschieden nachzugehen, wozu hier jedoch nicht der Ort ist.

ββ. Die Aufeinanderfolge nun ferner, indem sie sich ebensosehr als ein Weiterschreiten zu in sich vertiefteren und reichhaltigern Göttern geltend zu machen hat, erscheint auch in der Form der Herabsetzung des Früheren und Abstrakteren, innerhalb des alten Göttergeschlechtes selber. Den ersten ältesten Mächten wird ihre Herrschaft geraubt, wie Kronos den Uranos entthronte, und die späteren setzen sich an ihre Stelle.

γγ. Dadurch wird das negative Verhältniß der Umgestaltung, das wir von Hause aus als das Wesen dieser ersten Stufe der klassischen Kunstform feststellten, nun auch zum eigentlichen Mittelpunkte derselben, und da die Personifikation hier die allgemeine Form ist, in welcher die Götter zur Vorstellung kommen, und die vorschreitende Bewegung sich der menschlichen und geistigen Individualität entgegendrängt, wenn diese zunächst auch noch in unbestimmter und unförmlicher Gestalt auftritt, so bringt sich die Phantasie das negative Verhalten der jüngeren Götter gegen die älteren als Kampf und Krieg zur Anschauung. Der wesentliche Fortgang aber ist der, von der Natur zum Geist, als dem wahren Gehalt und der eigentlichen Form für die klassische Kunst. Dieser Fortgang und die Kämpfe, vermittelst derer wir ihn zu Stande kommen sehn, gehört nicht mehr zum ausschließlichen Kreise der alten Götter, sondern fällt in den Krieg, durch welchen die neuen Götter ihre dauernde Herrschaft über die alten begründen.

c) Der Gegensatz von Natur und Geist ist an und für sich nothwendig. Denn der Begriff des Geistes, als wahrhafter Totalität ist, wie wir schon früher sahen, an sich nur dieß, sich zu trennen, in sich als Objektivität und in sich als Subjekt, um sich durch diesen Gegensatz aus der Natur herzukommen und

sodann als Ueberwinder und Macht derselben frei und heiter gegen sie zu seyn. Dieß Hauptmoment im Wesen des Geistes selbst ist daher auch ein Hauptmoment in der Vorstellung, welche er sich von sich selber giebt. Geschichtlicher, wirklicher Weise zeigt sich dieser Uebergang als die vorgeschrittene Umbildung des Naturmenschen zum rechtlichen Zustande, zu Eigenthum, Gesetzen, Verfassung, politischem Leben; göttlicher, ewiger Weise ist dieß die Vorstellung von der Besiegung der Naturmächte durch die geistig individuellen Götter.

α. Dieser Kampf stellt eine absolute Katastrophe dar, und ist die wesentliche That der Götter, durch welche erst der Hauptunterschied der alten und neuen Götter zum Vorschein kommt. Auf den Krieg, der diesen Unterschied herausstellt, müssen wir deshalb nicht als auf irgend eine Mythe, die den Werth jeder andern hätte, hinweisen, sondern müssen ihn als die Mythe ansehen, welche den Wendungspunkt macht, und die Schaffung der neuen Götter ausdrückt.

β. Das Resultat dieses gewaltsamen Götterstreits ist der Sturz der Titanen, der alleinige Sieg der neuen Götter, die sodann in ihrer gesicherten Herrschaft durch die Phantasie nach allen Seiten hin sind ausgestattet worden. Die Titanen dagegen werden verbannt, und müssen im Innern der Erde hausen, oder, wie Okeanos, am dunkeln Saume der hellen, heiteren Welt weilen, oder erleiden auch sonst noch mannigfaltige Strafen. Prometheus z. B. wird an das skythische Gebirge geschmiedet, wo der Adler unersättlich an der immer wieder wachsenden Leber nagt; in der ähnlichen Weise quält in der Unterwelt den Tantalus ein unendlicher nie gelöschter Durst, und Sisyphus muß den stets wieder herabrollenden Felsblock vergeblich immer von Neuem emporwälzen. Diese Strafen sind, wie die titanischen Naturgewalten selber, das in sich Maaßlose, die schlechte Unendlichkeit, die Sehnsucht des Sollens oder das Ungesättigte der subjektiven Naturbegier, welche in ihrer dauernden Wieder-

holung zu keiner letzten Ruhe der Befriedigung gelangt. Denn der richtige göttliche Sinn der Griechen hat das Hinausgehen in's Weite und Unbestimmte nicht nach Art der modernen Sehnsucht als ein Höchstes für den Menschen, sondern als eine Verdammniß angesehen und in den Tartarus verwiesen.

γ. Fragen wir nun im Allgemeinen, was von jetzt an für die klassische Kunst zurücktreten muß, und nicht mehr als letzte Form und gemäßer Inhalt zu gelten berechtigt bleibt, so sind das Nächste die Naturelemente. Damit fällt alles Trübe, Phantastische, Unklare, jede wilde Vermischung von Natürlichem und Geistigem, von in sich substantiellen Bedeutungen und zufälligen Aeußerlichkeiten für die Welt der neuen Götter fort, in welcher die Erzeugnisse einer unbegränzten Vorstellung, die das Maaß von Geistigem noch nicht inne hat, keinen Raum mehr finden, und das helle Licht des Tages mit Recht fliehen müssen. Denn man mag die großen Kabiren, die Korybanten, die Darstellungen der Zeugungskraft u. s. f. herausputzen, so viel man will, so gehören dergleichen Anschauungen nach allen Zügen, — von der alten Baubo, die Göthe auf dem Blocksberg auf einem Mutterschwein voranreiten läßt, nicht zu sprechen — mehr oder weniger noch der Dämmerung des Bewußtseyns an. Nur das Geistige ist das an den Tag sich Fördernde; was sich nicht manifestirt und in sich selber zur klaren Deutung bringt, ist das Ungeistige, das in die Nacht und das Dunkel wieder zurück sinkt. Das Geistige aber manifestirt sich, und reinigt sich, indem es selber seine Außenform bestimmt, von der Willkür der Phantasie, der Verschwemmung der Gestalten, und dem anderweitigen trüben symbolischen Beiwesen.

In der gleichen Art finden wir jetzt die menschliche Bethätigung, in sofern sie sich auf das bloße Naturbedürfniß und dessen Befriedigung beschränkt, in den Hintergrund gestellt. Das alte Recht, die Themis, Dike u. s. f., als nicht durch Gesetze, die in dem selbstbewußten Geiste ihren Ursprung nehmen, be-

stimmt, verliert seine unbeschränkte Gültigkeit, und ebenso wird umgekehrt das bloß Lokale, obschon es noch hereinspielt, in die allgemeinen Götterfiguren verwandelt, an denen es nur noch als nachgelassene Spur zurückbleibt. Denn wie im trojanischen Kriege die Griechen als ein Volk kämpften und siegten, so sind auch die homerischen Götter, welche den Kampf der Titanen schon hinter sich haben, eine in sich feste und bestimmte Götterwelt, die dann vollends durch die spätere Poesie und Plastik immer vollkommener bestimmt und befestigt wurde. Dieß unbesiegbar Feste ist in Betreff des Inhalts der griechischen Götter allein der Geist, aber nicht der Geist in seiner abstrakten Innerlichkeit, sondern als in Identität mit seinem äußeren ihm angemessenen Daseyn, wie bei Plato Seele und Leib, als in Eins genaturt und in dieser Gediegenheit aus einem Stück, das Göttliche und Ewige ist. —

3. Positive Erhaltung der negativ gesetzten Momente.

Dem Siege der neuen Götter zum Trotz bleibt nun aber in der klassischen Kunstform das Alte, theils in seiner bisher betrachteten ursprünglichen Form, theils in umgewandelter Gestalt erhalten und verehrt. Nur der bornirte jüdische Nationalgott kann keine anderen Götter neben sich vertragen, weil er Alles als der Eine seyn soll, obschon er seiner Bestimmtheit nach nicht über die Beschränktheit hinauskommt, nur der Gott seines Volkes zu seyn. Denn seine Allgemeinheit zeigt er eigentlich nur durch die Schöpfung der Natur als Herr des Himmels und der Erde; im Uebrigen aber ist er der Gott Abrahams, der die Kinder Israels aus Aegypten geführt, Gesetze vom Sinai gegeben, das Land Kanaan den Juden zugetheilt hat, und durch die enge Identifikation mit dem jüdischen Volk ganz partikular nur der Gott dieses Volks ist, und dadurch überhaupt weder als Geist in positivem Einklang mit der Natur steht, noch aus seiner Be-

stimmtheit und Objektivität in seine Allgemeinheit wahrhaftig als absoluter Geist zurückgenommen erscheint. Deshalb ist dieser harte Nationalgott so eifrig und befiehlt in seiner Eifersucht, anderwärts nur lauter falsche Götzen zu sehen. Die Griechen dagegen fanden ihre Götter bei allen Völkern, und nahmen das Fremde in sich auf. Denn der Gott der klassischen Kunst hat geistige und leibliche Individualität und ist dadurch nicht der Eine und Einzige, sondern eine besondere Gottheit, welche wie jedes Besonderes, einen Kreis des Besonderen um sich her oder sich gegenüber als ihr Anderes hat, aus dem sie resultirt, und das seine Gültigkeit und seinen Werth zu bewahren weiß. Es geht damit, wie mit den besonderen Sphären der Natur. Obgleich das Pflanzenreich die Wahrheit der geologischen Naturgebilde, das Thier wiederum die höhere Wahrheit des Vegetabilischen ist, so bleiben dennoch die Gebirge und das aufgeschwemmte Land als Boden der Bäume, Gebüsche und Blumen bestehen, die wiederum neben dem Thierreich ihre Existenz nicht verlieren.

a) Die nächste Form nun, in welcher wir bei den Griechen das Alte erhalten finden, sind die Mysterien. Die griechischen Mysterien waren nichts Geheimes in dem Sinne, daß das griechische Volk nicht mit ihrem Inhalt wäre allgemein bekannt gewesen. Im Gegentheil gehörten z. B. die meisten Athenienser und eine Menge Fremder zu den Eingeweihten in die eleusinischen Geheimnisse, aber sie durften nicht von dem reden, worin sie durch Einweihung belehrt worden waren. Man hat sich neuerdings besonders viel Mühe gegeben, die nähere Art der Vorstellungen, welche die Mysterien enthielten, und der gottesdienstlichen Handlungen, die bei ihrer Feier vorgenommen wurden, zu erforschen. Doch scheint im Ganzen in den Mysterien keine große Weisheit oder tiefe Erkenntniß verborgen gewesen zu seyn, sondern sie bewahrten nur die alten Traditionen, die Grundlage des später durch die ächte Kunst Umgebildeten, auf,

und hatten deshalb nicht das Wahrhafte, Höhere, Bessere, sondern das Geringere und Niedere zu ihrem Inhalt. Dieß Heiliggehaltene wurde in den Mysterien nicht klar ausgesprochen, sondern nur in symbolischen Zügen überliefert. Und in der That kommt der Charakter des Unaufgeschlossenen, Unausgesprochenen auch dem Alten, Tellurischen, Siderischen, Titanischen zu, denn nur der Geist ist das Offenbare und sich Offenbarende. In dieser Rücksicht macht die symbolische Ausdrucksweise die andere Seite des Geheimen in den Mysterien aus, da im Symbolischen die Bedeutung dunkel bleibt, und etwas Anderes enthält, als das Aeußere, an dem sie sich darstellen soll, unmittelbar giebt. So wurden z. B. die Mysterien der Demeter und des Bacchus zwar auch geistig gedeutet, und erhielten dadurch einen tieferen Sinn; diesem Gehalte aber blieb seine Form äußerlich, so daß er nicht klar aus ihr heraustreten konnte. Für die Kunst sind die Mysterien daher von geringem Einfluß, denn wenn auch vom Aeschylus erzählt wird, er habe zu geflissentlich von der Demeter Mystisches verrathen, so beschränkt sich doch, was er aussagt, darauf, daß Artemis die Tochter der Ceres gewesen sey, und das ist eine geringe Weisheit.

b) Klarer zweitens scheint die Verehrung und Aufbewahrung der alten Götter in die Kunstdarstellung selber hinein. Auf der vorigen Stufe z. B. sprachen wir von Prometheus, als dem bestraften Titan. Ebenso aber finden wir ihn als befreit wieder. Denn wie die Erde und wie die Sonne ist auch das Feuer, das Prometheus den Menschen herabgebracht, das Essen des Fleisches, das er sie gelehrt hatte, ein wesentliches Moment des menschlichen Daseyns, eine nothwendige Bedingung für die Befriedigung der Bedürfnisse, und so ist auch dem Prometheus dauernd seine Ehre geworden. Im Oedipus auf Kolonos des Sophokles heißt es z. B. (V. 54—56.):

χῶρος μὲν ἱερὸς πᾶς ὅδ' ἔχτ· ἔχει δέ νιν
σεμνὸς Ποσειδῶν· ἐν δ' ὁ πυρφόρος θεὸς
Τιτὰν Προμηθεύς· —

und der Scholiaſt fügt hinzu, daß Prometheus auch in der Akademie mit der Athene verehrt werde, wie der Hephäſtos, und man zeige einen Tempel im Haine der Göttin, und ein altes Piedeſtal bei dem Eingange, auf welchem ſowohl eine Abbildung des Prometheus als auch des Hephäſtos ſey; Prometheus aber, nach dem Bericht des Lyſimachides, werde als Erſter und Aelterer dargeſtellt, in der Hand ein Scepter haltend, Hephäſtos als Jüngerer und Zweiter, und beiden ſey der Altar auf dem Piedeſtal gemeinſam. Prometheus hat denn auch der Mythe nach nicht fortdauernd ſeine Strafe erleiden müſſen, ſondern iſt durch Herkules ſeiner Feſſeln entledigt worden. In dieſer Befreiungsgeſchichte kommen wieder einige merkwürdige Züge vor. Prometheus nämlich wird deshalb ſeine Qual los, weil er dem Zeus die Gefahr ankündigt, die dem Reiche des Zeus von dem dreizehnten Nachkommen deſſelben drohe. Dieſer Nachkomme iſt Herkules, dem z. B. Poſeidon in den Vögeln des Ariſtophanes (V. 1645 — 48.) ſagt, er werde ſich ſelber ſchaden, wenn er den Vertrag wegen Abtretung der Götterherrſchaft eingehe, denn alles, was Zeus im Hinſcheiden hinterließe, werde ja ſein werden. Und in der That iſt Herkules der einzige Menſch, der in den Olymp übergegangen, aus einem Sterblichen zum Gott geworden iſt, und höher ſteht, als Prometheus, der ein Titan blieb. An Herkules und der Herakliden Namen iſt auch die Umwälzung der alten Herrſchergeſchlechter geknüpft. Die Herakliden brechen die Gewalt der alten Dynaſtieen und Königshäuſer, in denen der herrſchende Selbſtwille für ſeine eigenen Zwecke und Unbändigkeiten, ſo wie im Verhältniß zu den Bewohnern kein Geſetz über ſich anerkennt, und deshalb ungeheure gräuelhafte Thaten vollbringt. Herkules, ſelber im Dienſte eines Herrſchers, nicht als Freier, beſiegt die Roheit dieſes gewaltigen Willens. — In der ähnlichen Art können wir, um bei den früher ſchon gebrauchten Beiſpielen ſtehen zu bleiben, an dieſer Stelle auch wieder an die Eu-

meniden des Aeschylus erinnern. Der Kampf zwischen dem Apoll und den Eumeniden soll durch den Ausspruch des Areopagus geschlichtet werden. Ein menschliches Gericht, als Ganzes, an dessen Spitze Athene, als der konkrete Volksgeist selber steht, soll die Kollision zur Lösung bringen. Die Richter nun geben gleiche Stimmen für die Verdammung und Lossprechung ab, indem sie die Eumeniden und den Apoll in derselben Weise ehren, der weiße Stein der Athene aber entscheidet den Streit für Apollo. Die Eumeniden erheben, aufgebracht über diesen Urtheilsspruch der Athene, ihre Stimme, doch Pallas beschwichtigt sie, indem sie ihnen in dem berühmten Haine zu Kolonos Verehrung und Altäre zusagt. Was die Eumeniden ihrem Volke dafür leisten sollen, ist (V. 901. seq.) Schutz gegen Uebel, welche von natürlichen Elementen, der Erde, dem Himmel, dem Meer und den Winden herkommen, Abwehrung von Unfruchtbarkeit in den Erndten, von Mißrathen der lebendigen Saamen, Erzeugnisse, Geburten. Pallas aber übernimmt für sich in Athen die Sorge für die Kriegsstreitigkeiten und heiligen Kämpfe. — Gleichmäßig läßt Sophokles in seiner Antigone nicht nur die Antigone leiden und untergehen; im Gegentheil sehn wir ebensosehr den Kreon durch den schmerzlichen Verlust seiner Gattin und des Hämon gestraft, die durch den Tod der Antigone gleichfalls ihren Untergang finden. —

c) Drittens endlich bewahren die alten Götter nicht nur neben den neuen ihre Stelle, sondern, was wichtiger ist, in den neuen Göttern selber bleibt die Naturgrundlage enthalten, und genießt, indem sie, als der geistigen Individualität des klassischen Ideals gemäß, in ihnen nachklingt, einer dauernden Verehrung.

α. Dadurch ist man häufig verführt worden, die griechischen Götter ihrer menschlichen Gestalt und Form nach als bloße Allegorieen solcher Naturelemente aufzufassen. Dieß sind sie nicht. So hören wir z. B. oft genug von Helios als dem Gott der Sonne, von Diana als Göttin des Mondes oder von Neptun als Gott des Meeres sprechen. Solche Trennung aber des na-

türlichen Elementes, als Inhalts, und der menschlich gestalteten Personifikation, als Form, so wie die äußerliche Verknüpfung Beider, als bloße Herrschaft Gottes über die Naturdinge, wie wir sie aus dem alten Testamente her gewohnt sind, dürfen wir auf die griechischen Vorstellungen nicht anwenden. Denn wir finden bei den Griechen an keiner Stelle den Ausdruck ὁ θεὸς τοῦ ἡλίου, τῆς θαλάσσης u. s. f., während sie doch gewiß für dieses Verhältniß, wenn es in ihrer Anschauung gelegen hätte, auch den Ausdruck würden gebraucht haben. Helios ist die Sonne als Gott.

β. Zugleich aber müssen wir hierbei festhalten, daß die Griechen nicht etwa das Natürliche als solches schon als göttlich ansahen. Im Gegentheil hatten sie die bestimmte Vorstellung, das Natürliche sey nicht das Göttliche; wie dieß Theils unausgesprochen in dem enthalten ist, was ihre Götter sind, Theils auch ausdrücklich von ihnen herausgehoben wurde. Plutarch z. B. in seiner Schrift über Isis und Osiris kommt auch auf die verschiedenen Erklärungsarten der Mythen und Götter zu reden. Isis und Osiris gehören der ägyptischen Anschauung an, und hatten mehr noch als die entsprechenden griechischen Götter Naturelemente zu ihrem Inhalte, indem sie nur das Sehnen und den Kampf ausdrücken, aus dem Natürlichen hinaus zum Geistigen fortzugehen; später genossen sie in Rom großer Verehrung und machten ein Hauptmysterium aus. Dennoch meint Plutarch, es wäre unwürdig, sie als Sonne, Erde oder Wasser erklären zu wollen. Nur alles dasjenige, was in der Sonne, Erde u. s. f. maaßlos und ohne Ordnung, mangelhaft oder im Uebermaaß sey, das müsse den Naturelementen zugeschrieben werden, und nur das Gute und Ordnungsgemäße sey ein Werk der Isis, und der Verstand, der λόγος, ein Werk des Osiris. Als das Substantielle dieser Götter wird deshalb nicht das Natürliche als solches angegeben, sondern Geistiges, Allgemeines, λόγος, Verstand, Gesetzmäßiges.

Bei dieser Einsicht in die geistige Natur der Götter sind

die bestimmteren Naturelemente denn auch bei den Griechen von den neuen Göttern ebensosehr unterschieden worden. Wir haben zwar die Gewohnheit, Helios und Selene z. B. mit Apoll und Diana zusammenzustellen, bei Homer aber kommen sie als von einander verschieden vor. Dasselbe gilt für Okeanos und Poseidon und andere.

γ. Drittens aber bleibt in den neuen Göttern ein Nachklang der Naturmächte, deren Wirksamkeit zur geistigen Individualität der Götter selbst gehört. Den Grund für dieses positive Zusammenschließen des Geistigen und Natürlichen in den Idealen der klassischen Kunst haben wir schon früher angegeben, und können uns deshalb hier auf die Anführung einiger Beispiele beschränken.

αα. Im Poseidon liegt, wie in Pontos und Okeanos die Macht des erdumströmenden Meeres, aber seine Gewalt und Thätigkeit reicht weiter; er baute Ilium, und war ein Hort Athens; überhaupt wird er als Städtegründer verehrt, in sofern das Meer das Element der Schifffahrt, des Handels und der Verbindung der Menschen ist. Ebenso ist Apollo, der neue Gott, das Licht des Wissens, der Orakelsprechende, und bewahrt dennoch einen Anklang an Helios, als Naturlicht der Sonne. Man streitet zwar darüber, — wie Voß und Creuzer z. B. — ob Apollo auch auf die Sonne zu deuten sey oder nicht, aber man kann in der That sagen, er sey die Sonne und sey sie nicht, da er nicht auf diesen Naturinhalt beschränkt bleibt, sondern zu der Bedeutung des Geistigen erhoben ist. Schon an und für sich muß es auffallen, in welch einem wesentlichen Zusammenhang Wissen und Erleuchten, das Licht der Natur und des Geistes ihrer Grundbestimmung nach mit einander stehen. Das Licht nämlich als Naturelement ist das Manifestirende; ohne daß wir es selber sehen, macht es die erhellten, beschienenen Gegenstände sichtbar. Durch das Licht wird alles auf theoretische Weise für Anderes. Den gleichen Charakter des Manifestirens hat der Geist, das freie Licht des Bewußtseyns, das Wissen und das Erkennen.

Der Unterſchied beſteht, außer der Verſchiedenheit der Sphären, in welchen dieß zwiefache Manifeſtiren ſich thätig erweiſt, nur darin, daß der Geiſt ſich ſelber offenbart, und in dem, was er uns giebt, oder was für ihn gemacht wird, bei ſich ſelber bleibt, das Licht der Natur aber nicht ſich ſelbſt, ſondern im Gegentheil das ihm Andere und Aeußerliche wahrnehmbar macht, und in dieſer Beziehung wohl aus ſich heraus, aber nicht, wie der Geiſt, ebenſo in ſich zurückgeht, weshalb es die höhere Einheit, im Andern bei ſich ſelber zu ſeyn, nicht gewinnt. Wie nun Licht und Wiſſen einen engen Zuſammenhang haben, finden wir auch in Apollo, als geiſtigem Gotte, noch die Erinnerung an das Licht der Sonne wieder. So ſchreibt z. B. Homer die Peſt im Lager der Griechen dem Apollo zu, der hier in der Sommerhitze als Wirkſamkeit der Sonne betrachtet wird. Ebenſo haben ſeine Todespfeile gewiß einen ſymboliſchen Zuſammenhang mit den Sonnenſtrahlen. In der äußerlichen Darſtellung müſſen es dann näher äußere Merkmale beſtimmen, in welcher Bedeutung der Gott vornehmlich ſolle genommen werden.

Beſonders wenn man der Entſtehungsgeſchichte der neuen Götter nachgeht, läßt ſich, wie dieß Creuzer vornehmlich herausgehoben hat, das Naturelement erkennen, welches die Götter des klaſſiſchen Ideals in ſich aufbewahren. So finden ſich z. B. in Jupiter Andeutungen an die Sonne, und die zwölf Arbeiten des Herkules, ſein Zug z. B., auf welchem er die Aepfel der Hesperiden holt, haben Bezug gleichfalls auf die Sonne und die zwölf Monate. Der Diana liegt die Beſtimmung der allgemeinen Mutter der Natur zu Grunde, wie die epheſiſche Diana z. B., welche zwiſchen dem Alten und Neuen ſchwankt, die Natur überhaupt, die Erzeugung und Ernährung zu ihrem Hauptinhalte hat, und dieſe Bedeutung auch in ihrer Außengeſtalt, durch die Brüſte u. ſ. f., andeutet. Bei der griechiſchen Artemis dagegen, der Jägerin, welche die Thiere tödtet, tritt in ihrer menſchlich ſchönen jungfräulichen Geſtalt und Selbſtſtändigkeit dieſe Seite ganz zurück, obſchon der halbe Mond und die Pfeile noch im-

mer an die Selene erinnern. In gleicher Art wird Aphrodite, jemehr man ihren Ursprung nach Asien hin verfolgt, desto mehr zur Naturmacht, kommt sie ins eigentliche Griechenland herüber, so kehrt sich die geistig individuellere Seite des Liebreizes, der Anmuth, der Liebe heraus, der es jedoch an einer Naturgrundlage keineswegs fehlt. Ceres hat in derselben Weise die Naturproduktivität zu ihrem Ausgangspunkte, der sich sodann zu dem geistigen Inhalte fortleitet, dessen Verhältnisse sich aus dem Ackerbau, Eigenthum u. s. f. entwickeln. Die Musen behalten das Murmeln der Quelle zur Naturgrundlage, und Zeus selber ist als allgemeine Naturmacht zu nehmen, und wird als der Donnerer verehrt, wiewohl bei Homer schon der Donner ein Zeichen des Mißfallens oder Beifalls, ein Omen ist, und dadurch einen Bezug auf Geistiges und Menschliches erhält. Auch Juno hat einen Naturanklang an das Himmelsgewölbe und den Luftkreis, in welchem die Götter wandeln. So heißt es z. B. Zeus habe den Herkules an die Brust der Juno gelegt, und fortgeschleudert sey aus der verschütteten Milch die Milchstraße entstanden.

ββ. Wie nun in den neuen Göttern die allgemeinen Naturelemente einerseits herabgesetzt, andererseits erhalten sind, so ist es auch mit dem Thierischen als solchem, das wir früher nur in seiner Degradation zu betrachten hatten. Jetzt können wir auch dem Thierischen eine positivere Stellung anweisen. Da jedoch die klassischen Götter die symbolische Gestaltungsweise abgestreift haben, und zu ihrem Inhalte den sich selbst klaren Geist gewinnen, so muß sich jetzt die symbolische Bedeutung der Thiere in demselben Grade verlieren, in welchem der Thiergestalt das Recht genommen ist, sich mit der menschlichen in ungehöriger Art zu vermischen. Sie kommt deshalb als bloß bezeichnendes Attribut vor, und wird neben die Menschengestalt der Götter gestellt. So sehen wir den Adler neben Jupiter, den Pfau neben Juno, die Tauben in Begleitung der Venus, den Hund, Anubis, als Wächter der Unter-

welt u. s. f. Wenn daher auch an den Idealen der geistigen Götter noch Symbolisches erhalten ist, so wird es dennoch seiner ursprünglichen Bedeutung nach unscheinbar, und die Naturbedeutung als solche, welche früher den wesentlichen Inhalt ausgemacht hatte, bleibt nur noch als Rest und als partikuläre Aeußerlichkeit zurück, die nun ihrer Zufälligkeit wegen hin und wieder bizarr aussieht, da ihr die frühere Bedeutung nicht mehr inwohnt. Indem ferner das Innere dieser Götter das Geistige und Menschliche ist, so wird die Aeußerlichkeit an ihnen nun auch zu einer menschlichen Zufälligkeit und Schwäche. In dieser Beziehung können wir noch einmal an die vielfachen Liebschaften des Jupiter erinnern. Ihrer ursprünglichen symbolischen Bedeutung nach beziehen sie sich, wie wir sahen, auf die allgemeine Thätigkeit des Zeugens, auf die Lebendigkeit der Natur. Als Liebschaften des Jupiter aber, welche, in sofern die Ehe mit Here als das feste substantielle Verhältniß anzusehen ist, als eine Untreue gegen die Gattin erscheinen, haben sie die Gestalt zufälliger Abenteuer, und vertauschen ihren symbolischen Sinn mit dem Charakter von willkürlich erfundenen losen Geschichten.

Mit diesem Herabsetzen der bloßen Naturmächte und des Thierischen, so wie der abstrakten Allgemeinheit geistiger Verhältnisse, und mit dem Wiederaufnehmen derselben in die höhere Selbstständigkeit der geistigen, naturdurchdrungenen und durchdringenden Individualität, haben wir die nothwendige Entstehungsgeschichte, als die eigene Voraussetzung für das Wesen des Klassischen, hinter uns, indem sich das Ideal auf diesem Wege durch sich selber zu dem gemacht hat, was es seinem Begriff nach ist. Diese ihrem Begriff gemäße Realität der geistigen Götter führt uns zu den eigentlichen Idealen der klassischen Kunstform, welche, dem besiegten Alten gegenüber, das Unvergängliche darstellen, denn Vergänglichkeit überhaupt liegt in Unangemessenheit des Begriffs und seines Daseyns.

Zweites Kapitel.

Das Ideal der klassischen Kunstform.

Was das eigentliche Wesen des Ideals sey, haben wir bereits bei der allgemeinen Betrachtung des Kunstschönen gesehn. Hier müssen wir es nun in dem speciellen Sinne des klassischen Ideals nehmen, dessen Begriff sich uns gleichfalls schon mit dem Begriffe der klassischen Kunstform überhaupt ergeben hat. Denn das Ideal, von dem jetzt zu reden ist, besteht nur darin, daß die klassische Kunst das, was ihren innersten Begriff ausmacht, wirklich erreicht und herausstellt. Als Inhalt ergreift sie auf diesem Standpunkt das Geistige, in sofern es die Natur und deren Mächte in sein eigenes Bereich hineinzieht, und sich somit nicht als bloße Innerlichkeit und Herrschaft über die Natur zur Darstellung bringt, zur Form aber nimmt sie die menschliche Gestalt, That und Handlung, durch welche das Geistige in vollständiger Freiheit klar hindurchscheint, und in das Sinnliche der Gestalt nicht etwa als in eine nur symbolisch andeutende Aeußerlichkeit, sondern als in ein Daseyn sich hineinlebt, das die angemessene Existenz des Geistes ist.

Die bestimmtere Gliederung nun dieses Kapitels läßt sich folgendermaßen feststellen:

Zuerst haben wir die allgemeine Natur des klassischen Ideals zu betrachten, das zu seinem Inhalte wie zu seiner Form das Menschliche hat, und beide Seiten zu dem vollendetesten Entsprechen in einander arbeitet.

Zweitens aber, da sich hier das Menschliche ganz in die leibliche Gestalt und äußere Erscheinung versenkt, wird es zur bestimmten äußeren Gestalt, welcher nur ein bestimmter Gehalt gemäß ist. Indem wir dadurch das Ideal zugleich als Besonderheit vor uns haben, ergiebt sich uns ein Kreis von besonderen Göttern und Mächten des menschlichen Daseyns.

Drittens bleibt die Besonderheit nicht bei der Abstraktion nur einer Bestimmtheit stehen, deren wesentlicher Charakter den ganzen Inhalt und das einseitige Princip für die Darstellung ausmachen würde, sondern ist ebensosehr eine Totalität in sich und deren individuelle Einheit und Uebereinstimmung. Ohne diese Erfüllung wäre die Besonderheit kahl und leer, und es würde ihr die Lebendigkeit abgehen, welche dem Ideal in keiner Beziehung fehlen kann.

Nach diesen drei Seiten der Allgemeinheit, Besonderheit und individuellen Einzelheit haben wir jetzt das Ideal der klassischen Kunst näher durchzugehen.

1. Das Ideal der klassischen Kunst überhaupt.

Die Fragen nach dem Ursprung der griechischen Götter, in sofern sie den eigentlichen Mittelpunkt für die ideale Darstellung abgeben, haben wir schon oben berührt, und gesehen, daß sie der von der Kunst umgebildeten Tradition angehören. Diese Umgestaltung nun konnte nur durch die zwiefache Herabsetzung, auf der einen Seite der allgemeinen Naturmächte und deren Personifikation, auf der anderen des Thierischen und der symbolischen Bedeutung und Gestalt desselben vor sich gehn, um dadurch als den wahren Gehalt das Geistige, und als die wahre Form die menschliche Erscheinungsweise zu gewinnen.

a) Indem nun das klassische Ideal wesentlich erst durch solche Umbildung des Früheren zu Stande kommt, so ist die nächste Seite, die wir daran herausstellen müssen, die, daß es aus dem Geiste erzeugt ist, und deshalb in dem Innersten und Ei-

genſten der Dichter und Künſtler ſeinen Urſprung gefunden hat, die es mit ebenſo klarer als freier Beſonnenheit im Bewußtſeyn und Zwecke künſtleriſcher Produktion hervorbrachten. Gegen dieſes Machen ſcheint nun aber das Faktum zu ſtreiten, daß die griechiſche Mythologie auf älteren Traditionen beruht, und auf Auswärtiges, Orientaliſches hinweiſt. Herodot z. B., obſchon er in der bereits angeführten Stelle ſagt, Homer und Heſiodus hätten den Griechen ihre Götter gemacht, bringt dennoch an anderen Orten dieſelben griechiſchen Götter mit ägyptiſchen u. ſ. f. in engen Zuſammenhang. Denn im zweiten Buche (c. 49.) erzählt er ausdrücklich, des Dionyſus Namen habe Melampus den Hellenen gebracht, den Phallus und das ganze Opferfeſt eingeführt, doch mit einigem Unterſchiede, da Melampus den Dienſt des Dionyſus wohl von Kadmus dem Tyrier und den Phöniciern gelernt habe, welche mit Kadmus nach Böotien kamen. Dieſe entgegengeſetzten Ausſprüche haben in neuerer Zeit, beſonders in Beziehung auf Creuzer's Bemühungen, Intereſſe gewonnen, der im Homer z. B. alte Myſterien, und alle die Quellen aufzufinden ſucht, welche nach Griechenland zuſammengefloſſen waren, Aſiatiſches, Pelasgiſches, Dodonäiſches, Thrakiſches, Samothrakiſches, Phrygiſches, Indiſches, Buddhiſtiſches, Phöniciſches, Aegyptiſches, Orphiſches, nebſt dem unendlich vielen Einheimiſchen des ſpeciellen Lokals und anderer Einzelheiten. Dieſen vielfachen überkommenen Ausgangspunkten widerſpricht es freilich auf den erſten Blick, daß jene Dichter den Göttern ſollen die Namen und die Geſtalt gegeben haben. Beides aber, Tradition und eignes Bilden, läßt ſich durchaus vereinigen. Die Tradition iſt das Erſte, der Ausgangspunkt, der wohl Ingredienzien überliefert, aber noch nicht den eigentlichen Gehalt und die ächte Form für die Götter mitbringt. Dieſen Gehalt nahmen jene Dichter aus ihrem Geiſt, und fanden in freier Umwandlung für denſelben auch die wahre Geſtalt, und ſind dadurch in der That die Erzeuger der Mythologie geworden

welche wir in der griechiſchen Kunſt bewundern. Doch ſind die homeriſchen Götter deswegen auf der anderen Seite nicht etwa eine bloß ſubjektive Erdichtung, oder ein bloßes Machwerk, ſondern haben ihre Wurzel in dem Geiſte und Glauben des griechiſchen Volks und ſeiner nationalen religiöſen Grundlagen. Sie ſind die abſoluten Mächte und Gewalten, das Höchſte der griechiſchen Vorſtellung, der Mittelpunkt des Schönen überhaupt, von der Muſe ſelber dem Dichter eingegeben.

In dieſem freien Schaffen nun nimmt der Künſtler eine ganz andere Stellung als im Orient ein. Die indiſchen Dichter und Weiſen haben auch Vorgefundenes zu ihrem Ausgangspunkte; Naturelemente, Himmel, Thiere, Ströme u. ſ. f. oder die reine Abſtraktion des geſtaltloſen und inhaltloſen Brahman, ihre Begeiſterung aber iſt eine Zertrümmerung des Inneren der Subjektivität, die ſolches ihr Aeußerliches zu verarbeiten die ſchwere Aufgabe erhält, und bei der Maaßloſigkeit ihrer Phantaſie, welche jeder feſten abſoluten Richtung entbehrt, in ihren Erzeugungen nicht wahrhaft frei und ſchön ſeyn kann, ſondern ein unbändiges Produciren und Schweifen im Stoffe bleiben muß. Sie gleicht einem Baumeiſter, der keinen reinen Boden hat; alte Trümmer halbeingeſtürzter Mauern, Hügel, vorſpringende Felſen hemmen ihn, außer den beſonderen Zwecken, nach denen er ſeine Konſtruktion ausrichten ſoll, und er kann nichts als ein wildes, unharmoniſches, phantaſtiſches Gebilde hinſtellen. Was er producirt, iſt nicht das Werk ſeiner frei aus eigenem Geiſte ſchaffenden Phantaſie. — Umgekehrt geben uns hebräiſche Dichter Offenbarungen, die der Herr ſie ſprechen hieß, ſo daß hier wieder eine bewußtloſe Begeiſterung, getrennt, unterſchieden von der Individualität und dem producirenden Geiſt des Künſtlers, das Hervorbringende iſt, wie in der Erhabenheit überhaupt das Abſtrakte, Ewige, weſentlich im Verhältniß zu einem ihm Anderen und Aeußerlichen in die Anſchauung und das Bewußtſeyn kommt.

In der klassischen Kunst dagegen sind die Künstler und Dichter allerdings auch Propheten, Lehrer, die, was das Absolute und Göttliche sey, dem Menschen verkündigen und offenbar machen, erstens aber ist

α. der Inhalt ihrer Götter nicht das dem menschlichen Geiste nur Aeußere der Natur oder die Abstraktion der einen Gottheit, wobei nur ein oberflächliches Formiren oder die gestaltlose Innerlichkeit übrig bleibt, sondern ihr Gehalt ist dem menschlichen Geist und Daseyn entnommen, und dadurch das Eigene der menschlichen Brust, ein Gehalt, mit welchem der Mensch frei als mit sich selber zusammengehn kann, indem, was er hervorbringt, das schönste Erzeugniß seiner selbst ist.

β. Zweitens sind die Künstler ebensosehr Poeten, Bildner dieses Stoffs und Inhalts zur frei auf sich beruhenden Gestalt. Nach dieser Seite nun erweisen sich die griechischen Künstler als wahrhaft schaffende Dichter. Alle die vielfachen fremden Ingredienzien brachten sie in den Schmelztiegel, doch sie machten kein Gebräu daraus, wie in einem Hexenkessel, sondern verzehrten alles Trübe, Natürliche, Unreine, Fremde, Maaßlose in dem reinen Feuer des tieferen Geistes, sie brannten es zusammen, und ließen gereinigt die Gestalt hervortreten, mit nur schwachen Anklängen an den Stoff, woraus sie gebildet ward. Ihr Geschäft bestand in dieser Rücksicht theils in dem Abstreifen des Formlosen, Symbolischen, Unschönen und Mißgestalteten, das sie in dem Stoffe der Tradition vor sich hatten, theils in dem Herausheben des eigentlich Geistigen, das sie zu individualisiren und wofür sie die entsprechende äußere Erscheinung aufzusuchen oder zu erfinden hatten. Hier zuerst ist es die menschliche Gestalt und die nicht mehr als bloße Personifikation gebrauchte Form menschlicher Handlungen und Begebnisse, welche, wie wir sahen, als die einzig gemäße Realität nothwendig eintritt. Auch diese Formen findet der Künstler zwar in der Wirklichkeit vor, aber er hat an ihnen gleichfalls das Zufällige und Ungehörige zu

tilgen, ehe ſie ſich dem geiſtigen Inhalt des Menſchlichen, der, ſeiner Weſenheit nach gefaßt, zur Vorſtellung der ewigen Mächte und Götter wird, angemeſſen erweiſen können. Dieß iſt die freie, geiſtige und nicht nur willkürliche Produktion des Künſtlers.

γ. Indem nun drittens die Götter nicht nur für ſich daſtehen, ſondern auch innerhalb der konkreten Wirklichkeit der Natur und menſchlichen Begebniſſe thätig ſind, ſo geht das Geſchäft der Dichter auch darauf, die Gegenwart und Wirkſamkeit der Götter in dieſer Bezüglichkeit auf menſchliche Dinge zu erkennen, das Beſondere der Naturereigniſſe, der menſchlichen Thaten und Schickſale, worein die göttlichen Mächte verflochten erſcheinen, zu deuten, und dadurch das Geſchäft des Prieſters, des Mantis, zu theilen. Wir, auf dem Standpunkte unſerer heutigen proſaiſchen Reflexion, erklären die Naturerſcheinungen nach allgemeinen Geſetzen und Kräften, die Handlungen der Menſchen aus ihren inneren Abſichten und ſelbſtbewußten Zwecken, die griechiſchen Dichter aber blicken ſich überall nach dem Göttlichen um, und erzeugen, indem ſie die menſchlichen Thätigkeiten zu Handlungen der Götter geſtalten, durch ſolches Deuten erſt die verſchiedenen Seiten, nach denen die Götter mächtig ſind. Denn eine Menge ſolcher Deutungen giebt eine Menge von Handlungen, in denen ſich kund thut, was der eine oder andere Gott ſey. Schlagen wir z. B. die homeriſchen Gedichte auf, ſo finden wir dort faſt kein irgend bedeutendes Ereigniß, welches nicht aus dem Willen oder der wirklichen Beihülfe der Götter näher erläutert würde. Dieſe Auslegungen ſind die Einſicht, der ſelbſtgeſchaffene Glaube, die Anſchauung der Dichter, wie Homer ſie denn auch häufig in ſeinem eigenen Namen ausſpricht, und ſie zum Theil nur ſeinen Perſonen, den Prieſtern oder Helden in den Mund legt. Gleich im Anfang der Iliade z. B. hat er ſelber ſchon die Peſt im Lager der Griechen (I, V. 9—12.) aus dem Unwillen des Apollo über Agamemnon, der dem Chryſes die Tochter nicht freigeben wollte, erklärt, und läßt dann

weiterhin (I, V. 94—100.) dieselbe Deutung durch Kalchas den Griechen verkündigen.

In der ähnlichen Weise berichtet Homer im letzten Gesange der Odyssee, (als Hermes die Schatten der entseelten Freier zur Asphodeloswiese geleitet hat, und sie dort den Achilleus finden und die übrigen Helden, die vor Troja gekämpft hatten, und endlich auch Agamemnon zu ihnen heranwandelt), wie dieser (Od. XXIV, V. 41—63.) den Tod des Achilleus schildert: „Den ganzen Tag hatten die Griechen gekämpft, und trugen erst als Zeus die Streitenden getrennt, den edlen Leichnam zu den Schiffen, und wuschen ihn, häufig weinend, und salbten ihn. Da erschallt auf dem Meere ein göttliches Getöse, und die erschreckten Achäer würden in die hohlen Schiffe gestürzt seyn, wenn sie nicht ein alter und Vieles wissender Mann, Nestor, zurückgehalten hätte, dessen Rath auch früher schon der beste erschienen." Er erklärt ihnen die Erscheinung, indem er sagt: „Die Mutter kommt aus dem Meer mit den unsterblichen Meergöttinnen, um ihrem gestorbenen Sohne entgegen zu gehn. Auf dieses Wort verließ die Furcht die großgesinnten Achäer." Jetzt nämlich wußten sie, woran sie waren: Menschliches, die Mutter, die Trauernde, kommt ihm entgegen, ihrem Auge, ihrem Ohr begegnet nur, was sie selber sind; Achill ist ihr Sohn, sie selbst voll Klage; und so fährt denn auch Agamemnon, zum Achill gewendet, in seiner Schilderung mit Beschreibung des allgemeinen Schmerzes fort: „um dich her aber," sagt er, „standen die Töchter des Meergreises, wehklagend, und legten die ambrosischen Kleider an; die Musen auch, die Neun zusammt, wechselnd in schönem Gesange klagten, und da wurde wohl keiner thränenlos gesehen der Argeier, so rührte der hellstimmige Gesang."

Vor Allem aber hat mich in dieser Beziehung eine andere Göttererscheinung in der Odyssee jedesmal angezogen und be-

ſchäftigt. Odyſſeus auf ſeiner Irrfahrt, unter den Phäaken (Odyss. VIII. V. 159 — 200.) bei den Kampfſpielen von Euryalos geſchmäht, weil er ſich geweigert hatte, am Wettkampf im Diskuswerfen Theil zu nehmen, antwortet gereizt, mit finſteren Blicken und derben Worten; dann ſteht er auf, ergreift die Scheibe, größer und ſchwerer als die der Uebrigen, und ſchleudert ſie weit hin über das Ziel. Einer der Phäaken bezeichnet die Stelle, und ruft ihm zu: Auch ein Blinder kann den Stein ſehen: er liegt nicht gemiſcht unter den anderen, ſondern weit voraus; in dieſem Wettkampf haſt du nichts zu fürchten, kein Phäake wird deinen Wurf erreichen oder beſiegen. So ſprach er, aber der viel duldende, göttliche Odyſſeus freute ſich, einen wohlgewogenen Freund zu ſehen in dem Wettſpiel. — Dieß Wort, das befreundete Zunicken eines Phäaken legt Homer als das befreundete Erſcheinen der Athene aus.

b) Welches ſind nun, ergeht die weitere Frage, die Produkte dieſer klaſſiſchen Weiſe künſtleriſcher Thätigkeit, welcher Art ſind die neuen Götter der griechiſchen Kunſt?

α. Die allgemeinſte und zugleich vollendeteſte Vorſtellung von ihrer Natur giebt uns ihre koncentrirte Individualität, in ſofern dieſelbe aus der Mannigfaltigkeit von Beiweſenheiten, einzelnen Handlungen und Begebenheiten in den einen Brennpunkt ihrer einfachen Einheit mit ſich zuſammengefaßt iſt.

αα. Was uns aus dieſen Göttern anſpricht, iſt zunächſt die geiſtige ſubſtantielle Individualität, welche aus dem bunten Schein des Partikularen der Noth, und vielzweckigen Unruhe des Endlichen in ſich, zurückgenommen, auf ihrer eigenen Allgemeinheit, wie auf einer ewigen, klaren Grundlage ſicher beruht. Nur dadurch erſcheinen die Götter als die unvergänglichen Mächte, deren ungetrübtes Walten nicht am Beſonderen in der Verwicklung mit Anderem und Aeußerlichem, ſondern an ihrer eigenen Unwandelbarkeit und Gediegenheit zur Anſchauung kommt.

ββ. Umgekehrt aber ſind ſie nicht etwa die bloße Abſtrak-

tion geistiger Allgemeinheiten, und dadurch sogenannte allgemeine Ideale, sondern, in sofern sie Individuen sind, erscheinen sie als ein Ideal, das an sich selbst Daseyn, und deswegen Bestimmtheit, d. h. als Geist Charakter hat. Ohne Charakter tritt keine Individualität hervor. Nach dieser Seite hin liegt, wie bereits oben ist ausgeführt worden, auch den geistigen Göttern eine bestimmte Naturmacht zu Grunde, mit welcher sich eine bestimmte sittliche Substanz verschmilzt, und jedem Gott einen abgegränzten Kreis seiner ausschließlicheren Wirksamkeit anweist. Die mannigfaltigen Seiten und Züge, welche durch diese Besonderheit hereinkommen, machen, als zur einfachen Einheit mit sich reducirt, die Charaktere der Götter aus.

γγ. Im wahren Ideal jedoch darf sich diese Bestimmtheit ebensowenig zur scharfen Beschränkung auf die Einseitigkeit des Charakters verendlichen, sondern muß gleichmäßig wieder zur Allgemeinheit des Göttlichen zurückgenommen erscheinen. So ist denn jeder Gott, indem er die Bestimmtheit als göttliche und damit als allgemeine Individualität in sich trägt, Theils bestimmter Charakter, Theils Alles in Allem, und schwebt in der vollen einigen Mitte zwischen bloßer Allgemeinheit und ebenso abstrakter Besonderheit. Dieß giebt dem ächten Ideal des Klassischen die unendliche Sicherheit und Ruhe, die kummerlose Seligkeit und ungehemmte Freiheit.

β. Als Schönheit der klassischen Kunst nun ferner ist der an sich selbst bestimmte göttliche Charakter nicht nur geistig, sondern ebensosehr äußerlich in ihrer Leiblichkeit erscheinende dem Auge wie dem Geiste sichtbare Gestalt.

αα. Diese Schönheit, da sie nicht nur das Natürliche und Thierische in seiner geistigen Personifikation, sondern das Geistige selber in dessen adäquatem Daseyn zu ihrem Inhalte hat, darf nur in ihrem Beiwesen Symbolisches und auf das nur Natürliche Bezügliches aufnehmen; ihr eigentlicher Ausdruck ist die dem Geiste, und nur dem Geiste, eigenthümliche äußere Ge-

ſtalt, in ſoweit das Innere in ihr ſich ſelber zur Exiſtenz bringt, und ſich vollendet durch ſie hindurchergießt.

ββ. Auf der anderen Seite muß die klaſſiſche Schönheit nicht den Ausdruck der Erhabenheit gewähren. Denn das abſtrakt Allgemeine allein, das ſich in keiner Beſtimmtheit mit ſich ſelber zuſammenſchließt, ſondern nur negativ gegen das Beſondere überhaupt, und ſomit auch gegen jede Verleiblichung gekehrt iſt, giebt den Anblick des Erhabenen. Die klaſſiſche Schönheit aber führt die geiſtige Individualität mitten in ihr zugleich natürliches Daſeyn hinein, und explicirt das Innre nur im Elemente äußerer Erſcheinung.

γγ. Deshalb muß jedoch die Außengeſtalt ſich ebenſoſehr wie das Geiſtige, das in ihr ſich Daſeyn verſchafft, von jeder Zufälligkeit äußerer Beſtimmtheit, von jeder Naturabhängigkeit und Krankhaftigkeit befreien, aller Endlichkeit, allem Vorübergehenden, aller Geſchäftigkeit für bloß Sinnliches entnommen ſeyn, und ihre mit dem beſtimmten geiſtigen Charakter des Gottes ſich verſchwiſternde Beſtimmtheit zum freien Einklang mit den allgemeinen Formen der menſchlichen Geſtalt reinigen und erheben. Die makelloſe Aeußerlichkeit allein, in der jeder Zug der Schwäche und Relativität verwiſcht und jeder Flecken willkürlicher Partikularität ausgelöſcht iſt, entſpricht dem geiſtigen Innern, welches in ſie ſich verſenken und in ihr leiblich werden ſoll.

γ. Da nun aber die Götter aus ihrer Beſtimmtheit des Charakters zugleich in die Allgemeinheit zurückgebogen ſind, ſo hat ſich auch in ihrer Erſcheinung zugleich das Selbſtſeyn des Geiſtes als das Beruhen in ſich und als die Sicherheit ſeiner in ſeinem Aeußern darzuſtellen.

αα. Darum ſehen wir in der konkreten Individualität der Götter, bei dem eigentlich klaſſiſchen Ideal, ebenſoſehr dieſen Adel und dieſe Hoheit des Geiſtes, in welcher ſich, trotz ſeinem gänzlichen Hineingehen in die leibliche und ſinnliche Geſtalt, das Entferntſeyn von aller Bedürftigkeit des Endlichen kund giebt.

tion geistiger Allgemeinheiten, und dadurch sogenannte allgemeine Ideale, sondern, in sofern sie Individuen sind, erscheinen sie als ein Ideal, das an sich selbst Daseyn, und deswegen Bestimmtheit, d. h. als Geist Charakter hat. Ohne Charakter tritt keine Individualität hervor. Nach dieser Seite hin liegt, wie bereits oben ist ausgeführt worden, auch den geistigen Göttern eine bestimmte Naturmacht zu Grunde, mit welcher sich eine bestimmte sittliche Substanz verschmilzt, und jedem Gott einen abgegränzten Kreis seiner ausschließlicheren Wirksamkeit anweist. Die mannigfaltigen Seiten und Züge, welche durch diese Besonderheit hereinkommen, machen, als zur einfachen Einheit mit sich reducirt, die Charaktere der Götter aus.

γγ. Im wahren Ideal jedoch darf sich diese Bestimmtheit ebensowenig zur scharfen Beschränkung auf die Einseitigkeit des Charakters verendlichen, sondern muß gleichmäßig wieder zur Allgemeinheit des Göttlichen zurückgenommen erscheinen. So ist denn jeder Gott, indem er die Bestimmtheit als göttliche und damit als allgemeine Individualität in sich trägt, Theils bestimmter Charakter, Theils Alles in Allem, und schwebt in der vollen einigen Mitte zwischen bloßer Allgemeinheit und ebenso abstrakter Besonderheit. Dieß giebt dem ächten Ideal des Klassischen die unendliche Sicherheit und Ruhe, die kummerlose Seligkeit und ungehemmte Freiheit.

β. Als Schönheit der klassischen Kunst nun ferner ist der an sich selbst bestimmte göttliche Charakter nicht nur geistig, sondern ebensosehr äußerlich in ihrer Leiblichkeit erscheinende dem Auge wie dem Geiste sichtbare Gestalt.

αα. Diese Schönheit, da sie nicht nur das Natürliche und Thierische in seiner geistigen Personifikation, sondern das Geistige selber in dessen adäquatem Daseyn zu ihrem Inhalte hat, darf nur in ihrem Beiwesen Symbolisches und auf das nur Natürliche Bezügliches aufnehmen; ihr eigentlicher Ausdruck ist die dem Geiste, und nur dem Geiste, eigenthümliche äußere Ge-

stalt, in soweit das Innere in ihr sich selber zur Existenz bringt, und sich vollendet durch sie hindurchergießt.

ββ. Auf der anderen Seite muß die klassische Schönheit nicht den Ausdruck der Erhabenheit gewähren. Denn das abstrakt Allgemeine allein, das sich in keiner Bestimmtheit mit sich selber zusammenschließt, sondern nur negativ gegen das Besondere überhaupt, und somit auch gegen jede Verleiblichung gekehrt ist, giebt den Anblick des Erhabenen. Die klassische Schönheit aber führt die geistige Individualität mitten in ihr zugleich natürliches Daseyn hinein, und explicirt das Innre nur im Elemente äußerer Erscheinung.

γγ. Deshalb muß jedoch die Außengestalt sich ebensosehr wie das Geistige, das in ihr sich Daseyn verschafft, von jeder Zufälligkeit äußerer Bestimmtheit, von jeder Naturabhängigkeit und Krankhaftigkeit befreien, aller Endlichkeit, allem Vorübergehenden, aller Geschäftigkeit für bloß Sinnliches entnommen seyn, und ihre mit dem bestimmten geistigen Charakter des Gottes sich verschwisternde Bestimmtheit zum freien Einklang mit den allgemeinen Formen der menschlichen Gestalt reinigen und erheben. Die makellose Aeußerlichkeit allein, in der jeder Zug der Schwäche und Relativität verwischt und jeder Flecken willkürlicher Partikularität ausgelöscht ist, entspricht dem geistigen Innern, welches in sie sich versenken und in ihr leiblich werden soll.

γ. Da nun aber die Götter aus ihrer Bestimmtheit des Charakters zugleich in die Allgemeinheit zurückgebogen sind, so hat sich auch in ihrer Erscheinung zugleich das Selbstseyn des Geistes als das Beruhen in sich und als die Sicherheit seiner in seinem Aeußern darzustellen.

αα. Darum sehen wir in der konkreten Individualität der Götter, bei dem eigentlich klassischen Ideal, ebensosehr diesen Adel und diese Hoheit des Geistes, in welcher sich, trotz seinem gänzlichen Hineingehen in die leibliche und sinnliche Gestalt, das Entferntseyn von aller Bedürftigkeit des Endlichen kund giebt.

Das reine Insichseyn und die abstrakte Befreiung von jeder Art der Bestimmtheit würde zur Erhabenheit führen, indem das klassische Ideal aber zum Daseyn, das nur das seinige, das Daseyn des Geistes selber ist, heraustritt, so zeigt sich auch die Erhabenheit desselben in die Schönheit verschmolzen, und in sie gleichsam unmittelbar übergegangen. Dieß macht für die Göttergestalten den Ausdruck der Hoheit, der klassisch schönen Erhabenheit nothwendig. Ein ewiger Ernst, eine unwandelbare Ruhe thront auf der Stirn der Götter, und ist ausgegossen über ihre ganze Gestalt.

ββ. In ihrer Schönheit erscheinen sie deshalb über die eigene Leiblichkeit erhoben, und es entsteht dadurch ein Widerstreit zwischen ihrer seligen Hoheit, die ein geistiges Insichseyn, und zwischen ihrer Schönheit, die äußerlich und leiblich ist. Der Geist erscheint ganz in seine Außengestalt versenkt, und doch zugleich aus ihr heraus nur in sich versunken. Es ist wie das Wandeln eines unsterblichen Gottes unter sterblichen Menschen.

In dieser Beziehung bringen die griechischen Götter einen Eindruck hervor, bei aller Verschiedenheit ähnlich dem, welchen Goethe's Büste von Rauch, als ich sie das erstemal sah, auf mich machte. Sie haben sie gleichfalls gesehen, diese hohe Stirn, diese gewaltige, herrschende Nase, das freie Auge, das runde Kinn, die gesprächigen, vielgebildeten Lippen, die geistreiche Stellung des Kopfes, auf die Seite und etwas in die Höhe den Blick weggewendet; und zugleich die ganze Fülle der sinnenden, freundlichen Menschlichkeit, dabei diese ausgearbeiteten Muskeln der Stirn, der Mienen, der Empfindungen, Leidenschaften, und in aller Lebendigkeit die Ruhe, Stille, Hoheit im Alter; und nun daneben das Welke der Lippen, die in den zahnlosen Mund zurückfallen, das Schlaffe des Halses, der Wangen, wodurch der Thurm der Nase noch größer, die Mauer der Stirn noch höher heraustritt. — Die Gewalt dieser festen Gestalt, die vornehmlich auf das Unwandelbare reducirt ist, erscheint in ihrer

loſen hängenden Umgebung, wie der erhabene Kopf und die Geſtalt der Orientalen in ihrem weiten Turban, aber ſchlotterndem Oberkleid und ſchleppenden Pantoffeln; — es iſt der feſte, gewaltige, zeitloſe Geiſt, der, in der Maske der umherhängenden Sterblichkeit, dieſe Hülle herabfallen zu laſſen im Begriff ſteht, und ſie nur noch loſe um ſich frei herumſchlendern läßt.

In der ähnlichen Weiſe erſcheinen auch die Götter von Seiten dieſer hohen Freiheit und geiſtigen Ruhe über ihre Leiblichkeit erhoben, ſo daß ſie ihre Geſtalt, ihre Glieder bei aller Schönheit und Vollendung gleichſam als einen überflüſſigen Anhang empfinden. Und dennoch iſt die ganze Geſtalt lebendig beſeelt, identiſch mit dem geiſtigen Seyn, trennungslos, ohne jenes Auseinander des in ſich Feſten und der weicheren Theile, der Geiſt nicht dem Leib entgehend und entſtiegen, ſondern Beide *ein* gediegenes Ganzes, aus welchem das Inſichſeyn des Geiſtes nur in der wunderbaren Sicherheit ſeiner ſelbſt ſtill herausblickt.

γγ. Indem nun aber jener angedeutete Widerſtreit vorhanden iſt, ohne jedoch als Unterſchied und Trennung der inneren Geiſtigkeit und ihres Aeußern herauszutreten, ſo iſt das Negative, das darin liegt, ebendeswegen dieſem ungetrennten *Ganzen* immanent und an ihm ſelber ausgedrückt. Dieß iſt innerhalb der geiſtigen Hoheit der Hauch und Duft der Trauer, den geiſtreiche Männer in den Götterbildern der Alten ſelbſt bei der bis zur Lieblichkeit vollendeten Schönheit empfunden haben. Die Ruhe göttlicher Heiterkeit darf ſich nicht zu Freude, Vergnügen, Zufriedenheit beſondern, und der *Frieden* der Ewigkeit muß nicht zum Lächeln des Selbſtgenügens und gemüthlichen Behagens herunterkommen. Zufriedenheit iſt das Gefühl der Uebereinſtimmung unſerer einzelnen Subjektivität mit dem Zuſtande unſeres beſtimmten, uns gegebenen, oder durch uns hervorgebrachten Zuſtandes. Napoleon z. B. hat nie gründlicher ſeine Zufriedenheit ausgedrückt, als wenn ihm etwas gelungen war, womit alle Welt ſich unzufrieden be-

zeigte. Denn Zufriedenheit ist nur die Billigung meines eigenen Seyns, Thuns und Treibens, und das Extrem derselben giebt sich in jener Philisterempfindung zu erkennen, zu der es jeder fertige Mensch bringen muß. Diese Empfindung und ihr Ausdruck ist aber nicht der Ausdruck der plastischen ewigen Götter. Die freie, vollendete Schönheit vermag sich nicht in der Zustimmung zu einem bestimmten endlichen Daseyn zu genügen, sondern ihre Individualität, nach Seiten des Geistes wie der Gestalt, obschon sie charakteristisch und in sich bestimmt ist, geht doch nur mit sich, als zugleich freier Allgemeinheit und in sich ruhender Geistigkeit, zusammen. — Diese Allgemeinheit ist es, welche man bei den griechischen Göttern auch als Kälte hat ansprechen wollen. Kalt jedoch sind sie nur für die moderne Innigkeit im Endlichen; für sich selbst betrachtet haben sie Wärme und Leben, der selige Frieden, der sich in ihrer Leiblichkeit abspiegelt, ist wesentlich ein Abstrahiren von Besonderm, ein Gleichgültigseyn gegen Vergängliches, ein Aufgeben des Aeußerlichen, ein nicht kummervolles und peinliches — doch ein Entsagen dem Irdischen und Flüchtigen, wie die geistige Heiterkeit tief über Tod, Grab, Verlust, Zeitlichkeit hinwegblickt, und eben weil sie tief ist, dieß Negative in sich selber enthält. Je mehr nun aber an den Göttergestalten der Ernst und die geistige Freiheit heraustritt, desto mehr läßt sich ein Kontrast dieser Hoheit mit der Bestimmtheit und Körperlichkeit empfinden. Die seligen Götter trauren gleichsam über ihre Seligkeit oder Leiblichkeit; man liest in ihrer Gestaltung das Schicksal, das ihnen bevorsteht, und dessen Entwickelung, als wirkliches Hervortreten jenes Widerspruchs der Hoheit und Besonderheit, der Geistigkeit und des sinnlichen Daseyns, die klassiche Kunst selber ihrem Untergange entgegenführt.

c) Fragen wir nun drittens nach der Art der äußeren Darstellung, welche diesem so eben angegebenen Begriffe des klassischen Ideals gemäß ist, so sind auch in dieser Rücksicht die wesent-

lichen Geſichtspunkte ſchon früher bei Betrachtung des Ideals überhaupt näher angegeben worden. Es iſt deshalb hier nur ſo viel zu ſagen, daß in dem eigentlich klaſſiſchen Ideal die geiſtige Individualität der Götter nicht in ihrer Beziehung auf Anderes aufgefaßt, oder durch ihre Beſonderheit in Konflikt und Kampf gebracht wird, ſondern in dem ewigen Beruhen in ſich, in dieſer Schmerzlichkeit des göttlichen Friedens zur Erſcheinung kommt. Der beſtimmte Charakter bethätigt ſich daher nicht in der Weiſe, daß er die Götter zu beſonderen Empfindungen und Leidenſchaften anregte, oder ſie beſtimmte Zwecke durchzuſetzen nöthigte. Im Gegentheil ſind ſie aus jeder Kolliſion und Verwicklung, ja aus jedem Bezug auf Endliches und in ſich Zwieſpaltiges zu der reinen Verſunkenheit in ſich zurückgeführt. Dieſe ſtrengſte Ruhe, nicht ſtarr, kalt und todt, aber ſinnend und unwandelbar, iſt für die klaſſiſchen Götter die höchſte und gemäßeſte Form der Darſtellung. Wenn ſie deshalb in beſtimmten Situationen auftreten, ſo dürfen es nicht Zuſtände oder Handlungen ſeyn, die zu Konflikten Anlaß geben, ſondern ſolche, welche als ſelber harmlos auch die Götter in ihrer Harmloſigkeit belaſſen. Unter den beſonderen Künſten iſt daher die Skulptur vor allen geeignet, das klaſſiſche Ideal in ſeinem einfachen Beiſichſeyn darzuſtellen, in welchem mehr die allgemeine Göttlichkeit als der beſondere Charakter zum Vorſchein kommen ſoll. Hauptſächlich die ältere ſtrengere Skulptur hält dieſe Seite des Ideals feſt, und die ſpätere erſt geht zu einer vermehrten dramatiſchen Lebendigkeit der Situationen und Charaktere fort. Die Poeſie dagegen läßt die Götter handeln, d. h. ſich negativ gegen ein Daſeyn verhalten, und bringt ſie dadurch auch zu Kampf und Streit. Die Ruhe der Plaſtik, wo ſie in ihrem eigenſten Bereiche bleibt, kann das gegen die Beſonderheiten negative Moment des Geiſtes nur in jenem Ernſt der Trauer ausdrücken, den wir vorhin ſchon näher bezeichnet haben.

2. Der Kreis der besonderen Götter.

Als angeschaute, in unmittelbarem Daseyn dargestellte und damit bestimmte und besondere Individualität wird die Göttlichkeit nothwendig zu einer Vielheit von Gestalten. Dem Princip der klassischen Kunst ist der Polytheismus schlechthin wesentlich, und es wäre ein thörichtes Unternehmen, den Einen Gott der Erhabenheit und des Pantheismus oder der absoluten Religion, welche Gott als geistige und rein innere Persönlichkeit faßt, in plastischer Schönheit ausgestalten zu wollen, oder zu meinen, daß bei den Juden, Muhamedanern oder Christen für den Inhalt ihres religiösen Glaubens die klassischen Formen, wie bei den Griechen, aus ursprünglicher Anschauung hätten hervorkommen können.

a) In dieser Vielheit schlägt sich das göttliche Universum dieser Stufe zu einem Kreise besonderer Götter auseinander, von denen jeder ein Individuum für sich und den anderen gegenüber ist. Diese Individualitäten sind aber nicht von der Art, daß sie nur als Allegorieen für allgemeine Eigenschaften zu nehmen wären, so z. B. Apollo als Gott des Wissens, Zeus der Herrschaft, sondern Zeus ist ganz ebenso das Wissen, und Apollo in den Eumeniden, wie wir sahen, beschützt auch den Orest, den Sohn und Königssohn, den er selber zur Rache angereizt hatte. Der Kreis der griechischen Götter ist eine Vielheit von Individuen, von welchen jeder einzelne Gott, wenn auch im bestimmten Charakter einer Besonderheit, dennoch eine in sich zusammengefaßte Totalität ist, die an sich selbst auch die Eigenschaft eines anderen Gottes hat. Denn jede Gestalt, als göttlich, ist immer auch das Ganze. Dadurch allein enthalten die griechischen Götterindividuen einen Reichthum von Zügen, und obschon ihre Seligkeit in ihrem allgemeinen geistigen Beruhen auf sich selber und in der Abstraktion von der direkten und verendlichenden Richtung auf die zerstreuende Mannigfaltigkeit der Dinge

und Verhältnisse liegt, so haben sie doch ebensosehr die Macht, nach verschiedenen Seiten hin sich wirksam und thätig zu erweisen. Sie sind weder das abstrakt Besondere, noch das abstrakt Allgemeine, sondern das Allgemeine, das die Quelle des Besonderen ist.

b) Dieser Art der Individualität wegen kann nun aber der griechische Polytheismus keine an sich *systematisch* gegliederte Totalität ausmachen. Beim ersten Blick zwar scheint es unabweislich, an den Olymp der Götter die Forderung zu stellen, die vielen Götter, welche in ihm versammelt sind, müßten in ihrer Gesammtheit, wenn deren Besonderung Wahrheit haben, und ihr Inhalt klassisch seyn soll, nun auch die Totalität der Idee in sich ausdrücken, den ganzen Kreis der nothwendigen Mächte der Natur und des Geistes erschöpfen, und sich daher auch konstruiren, d. h. als nothwendig aufzeigen lassen. Dieser Forderung wäre dann aber sogleich die Einschränkung beizufügen, daß diejenigen Mächte des Gemüths und der geistigen absoluten Innerlichkeit überhaupt, welche erst in der späteren höheren Religion wirksam werden, von dem Gebiet der klassischen Götter ausgeschlossen blieben, so daß sich der Umfang des Inhalts, dessen besondere Seiten in der griechischen Mythologie zur Anschauung gelangen könnten, schon dadurch verringern würde. Außerdem aber kommt einerseits durch die in sich mannigfache Individualität nothwendig auch die Zufälligkeit der Bestimmtheit herein, die sich der strengen Gliederung der Begriffsunterschiede entzieht, indem sie den Göttern nicht erlaubt, bei der Abstraktion *einer* Bestimmtheit zu verharren; andererseits hebt die Allgemeinheit, in deren Elemente die Götterindividuen ihr seliges Daseyn haben, die feste Besonderheit auf, und die Hoheit der ewigen Mächte erhebt sich heiter über den kalten Ernst des Endlichen, worein, wenn diese Inkonsequenz fehlte, die göttlichen Gestalten durch ihre Beschränktheit würden verwickelt werden.

Wie sehr deshalb auch die Hauptmächte der Welt, als

Totalität der Natur und des Geistes, in der griechischen Mythologie dargestellt sind, so kann diese Gesammtheit, sowohl um der allgemeinen Göttlichkeit als auch der Individualität der Götter willen, dennoch nicht als ein systematisches Ganzes auftreten. Statt individueller Charaktere würden die Götter sonst mehr nur allegorische Wesen, und statt göttlicher Individuen endlich beschränkte, abstrakte Charaktere seyn.

c) Wenn wir daher den Kreis der griechischen Gottheiten, d. i. den Kreis der sogenannten Hauptgötter, näher nach ihrem einfachen Grundcharakter betrachten, wie derselbe gefestigt durch die Skulptur in der allgemeinsten und doch sinnlich konkreten Vorstellung erscheint, so finden wir zwar die wesentlichen Unterschiede und deren Totalität festgestellt, im Besonderen aber auch immer wieder verwischt, und die Strenge der Durchführung zur Inkonsequenz der Schönheit und Individualität ermäßigt. So hält z. B. Zeus die Herrschaft über Götter und Menschen in Händen, ohne jedoch dadurch wesentlich die freie Selbstständigkeit der übrigen Götter zu gefährden. Er ist der oberste Gott, seine Macht aber absorbirt nicht die Macht der Anderen. Er hat zwar Zusammenhang mit dem Himmel, mit Blitz und Donner und der erzeugenden Lebendigkeit der Natur, doch mehr noch und eigentlicher ist er die Macht des Staats, der gesetzlichen Ordnung der Dinge, das Bindende in Verträgen, Eiden, Gastfreundschaft, überhaupt das Band der menschlichen, praktischen, sittlichen Substantialität, und die Gewalt des Wissens und des Geistes. Seine Brüder sind gegen das Meer hinaus und hinunter zur Unterwelt gewendet; Apoll erscheint als der wissende Gott, als das Aussprechen und schöne Darstellen der Interessen des Geistes; als Lehrer der Musen; „erkenne dich selbst," ist die Ueberschrift seines Tempels zu Delphi, ein Gebot, das sich jedoch nicht etwa auf die Schwächen und Mängel, sondern auf das Wesen des Geistes, auf Kunst und jedes wahrhafte Bewußtseyn bezieht; List und Wohlredenheit, das Vermitteln überhaupt,

wie es auch in untergeordneten Sphären eintritt, welche, obſchon ſich unmoraliſche Elemente einmiſchen, noch zum Bereich des vollendeten Geiſtes gehören, macht ein Hauptbereich des Hermes aus, der auch die Seelenſchatten der Verſtorbenen zur Unterwelt führt; die kriegeriſche Gewalt iſt ein Hauptzug des Ares; Hephäſtos erweiſt ſich geſchickt in techniſcher Kunſtarbeit; und die Begeiſterung, die noch ein Element des Natürlichen in ſich trägt, die begeiſtigende Naturgewalt des Weins, Spiele, dramatiſche Aufführungen u. ſ. f., ſind dem Dionyſos zugetheilt. Einen ähnlichen Kreis des Inhaltes durchlaufen die weiblichen Gottheiten. In Juno iſt das ſittliche Band der Ehe eine Hauptbeſtimmung; Ceres hat den Ackerbau gelehrt und verbreitet, und damit dem Menſchen die beiden Seiten geſchenkt, die im Ackerbau liegen, die Sorge für das Gedeihen der Naturprodukte, welche die unmittelbarſten Bedürfniſſe befriedigen, dann aber das geiſtige Element des Eigenthums, der Ehe, des Rechts, der Anfänge der Civiliſation und ſittlichen Ordnung. Ebenſo iſt Athene die Mäßigkeit, Beſonnenheit, Geſetzlichkeit, die Macht der Weisheit, techniſchen Kunſtgeſchicklichkeit und Tapferkeit, und faßt in ihrer ſinnenden kriegeriſchen Jungfräulichkeit den konkreten Geiſt des Volks, den freien eigenen ſubſtantiellen Geiſt der Stadt Athen zuſammen, und ſtellt denſelben objektiv als waltende, göttlich zu ehrende Macht dar. Diana dagegen, durchaus verſchieden von der Diana zu Epheſus, hat die ſprödere Selbſtſtändigkeit jungfräulicher Keuſchheit zu ihrem weſentlichen Charakterzuge, ſie liebt die Jagd, und iſt überhaupt nicht die ſtill ſinnende, ſondern die ſtrenge, nur hinausſtrebende Jungfrau; Aphrodite mit dem anreizenden Amor, der aus dem alten titaniſchen Eros zum Knaben worden iſt, deutet auf den menſchlichen Affekt der Zuneigung, Liebe der Geſchlechter u. ſ. f.

Von dieſer Art iſt der Inhalt der geiſtig geſtalteten individuellen Götter. Was ihre äußere Darſtellung angeht, ſo können wir hier wieder der Skulptur als derjenigen Kunſt

erwähnen, welche auch bis zu dieser Besonderheit der Götter mit fortgeht. Drückt sie jedoch die Individualität in deren schon specifischeren Bestimmtheit aus, so überschreitet sie bereits die erste strenge Hoheit, obwohl sie auch dann noch die Mannigfaltigkeit und den Reichthum der Individualität zu einer Bestimmtheit, zu demjenigen, was wir Charakter heißen, vereinigt, und diesen Charakter in seiner einfacheren Klarheit für die sinnliche Anschauung, d. h. für die äußerlich vollständigste, letzte Bestimmtheit in Göttergestalten fixirt. Denn die Vorstellung bleibt in Rücksicht auf das äußere und reale Daseyn immer unbestimmter, wenn sie auch als Poesie den Inhalt zu einer Menge von Geschichten, Aeußerungen und Begebenheiten der Götter herausarbeitet. Dadurch ist die Skulptur einerseits idealer, während sie andererseits den Charakter der Götter zu ganz bestimmter Menschlichkeit individualisirt, und den Anthropomorphismus des klassischen Ideals vollendet. Als diese Darstellung des Ideals in seiner dem inneren wesentlichen Gehalt dennoch schlechthin gemäßen Aeußerlichkeit, sind die Skulpturbilder der Griechen die Ideale an und für sich, die für sich seyenden, ewigen Gestalten, der Mittelpunkt der plastischen klassischen Schönheit, deren Typus auch dann die Grundlage bleibt, wenn diese Gestalten in bestimmte Handlungen eintreten und in besondere Begebnisse verwickelt erscheinen. —

3) Die einzelne Individualität der Götter.

Die Individualität und deren Darstellung kann sich nun aber mit der immer noch relativ abstrakten Besonderheit des Charakters nicht begnügen. Das Gestirn ist in seinem einfachen Gesetz erschöpft, und bringt dieß Gesetz zur Erscheinung; wenige bestimmte Charakterzüge geben dem Steinreiche seine Gestaltung, aber schon in der vegetabilischen Natur thut sich eine unendliche Fülle der mannigfachsten Formen, Uebergänge, Vermischungen und Anomalieen auf, die thierischen Organismen

zeigen sich in einer noch größeren Breite der Verschiedenheit und Wechselwirkung mit der Aeußerlichkeit, auf welche sie sich beziehn, und steigen wir endlich zum Geistigen und dessen Erscheinung herauf, so finden wir eine noch unendlich weitläufigere Vielseitigkeit des inneren und äußeren Daseyns. Indem nun das klassische Ideal nicht bei der in sich beruhenden Individualität verharrt, sondern dieselbe auch in Bewegung zu setzen, mit Anderem in Verhältniß zu bringen und darauf wirksam zu zeigen hat, so bleibt auch der Charakter der Götter nicht bei der in sich selbst noch substantiellen Bestimmtheit stehen, sondern tritt in weitere Besonderheiten herein. Diese sich aufschließende Bewegung zum äußerlichen Daseyn hin, und die damit verbundene Veränderlichkeit giebt nun die näheren Züge für die Einzelnheit jedes Gottes ab, wie sie sich für eine lebendige Individualität gebührt und ihr nothwendig ist. Mit solcher Art der Einzelnheit ist aber zugleich die Zufälligkeit der besonderen Züge verknüpft, welche sich auf das Allgemeine der substantiellen Bedeutung nicht mehr zurückführen; dadurch wird diese partikulare Seite der einzelnen Götter zu etwas Positivem, welches deshalb auch nur als äußerliches Beiwesen umherstehen und nachklingen darf.

a) Da entsteht nun sogleich die Frage: wo kommt der Stoff für diese einzelne Erscheinungsweise der Götter her, wie schreiten sie in ihrer Partikularisirung weiter vorwärts? Für ein wirkliches menschliches Individuum, für seinen Charakter, aus welchem es Handlungen vollbringt, für die Begebenheiten, in welche es verflochten, für das Schicksal, von dem es betroffen wird, geben die äußerlichen Umstände, die Zeit der Geburt, die angeborenen Anlagen, Eltern, Erziehung, Umgebung, Zeitverhältnisse, das ganze Bereich relativer innerer und äußerer Zustände, das nähere positive Material ab. Diesen Stoff enthält die vorhandene Welt, und die Lebensbeschreibungen einzelner Menschen werden nach dieser Seite hin jedesmal von der größ-

ten individuellen Verschiedenheit seyn. Anders jedoch ist es mit den freien Göttergestalten, welche kein Daseyn in der konkreten Wirklichkeit haben, sondern aus der Phantasie entsprungen sind. Deshalb könnte man nun aber glauben, die Dichter und Künstler, die überhaupt das Ideal aus freiem Geist erschaffen, nähmen den Stoff für die zufälligen Einzelnheiten nur aus der subjektiven Willkür der Einbildungskraft. Diese Vorstellung jedoch ist falsch. Denn wir gaben der klassischen Kunst überhaupt die Stellung, daß sie sich erst durch Reaktion gegen die zu ihrem eigenen Bezirk nothwendig gehörigen Voraussetzungen zu dem heraufbilde, was sie als ächtes Ideal ist. Aus diesen Voraussetzungen schreiben sich die speciellen Besonderheiten her, welche den Göttern ihre nähere individuelle Lebendigkeit verschaffen. Die Hauptmomente dieser Voraussetzungen sind bereits angeführt, und wir haben hier nur kurz an das Frühere zu erinnern.

α. Die zunächst liegende reichhaltige Quelle machen die symbolischen Naturreligionen aus, welche der griechischen Mythologie zu der in ihr umgewandelten Grundlage dienen. Indem nun aber dergleichen entlehnte Züge hier den als geistige Individuen dargestellten Göttern zugetheilt werden, müssen sie wesentlich den Charakter, als Symbole zu gelten, verlieren, denn sie dürfen jetzt nicht mehr eine Bedeutung behalten, welche verschieden von dem wäre, was das Individuum selber ist und zur Erscheinung bringt. Der früher symbolische Inhalt wird deshalb jetzt zum Inhalte eines göttlichen Subjektes selbst, und da er nicht das Substantielle des Gottes betrifft, sondern nur die mehr beiläufige Partikularität, so sinkt solcher Stoff zu einer äußerlichen Geschichte, einer That oder Begebenheit herunter, welche dem Willen der Götter in dieser oder jener besonderen Lage zugeschrieben wird. So treten hier alle die symbolischen Traditionen früherer heiliger Dichtungen wieder herein, und nehmen, zu Handlungen einer subjektiven Individualität umgewan-

delt, die Form menschlicher Begebnisse und Geschichten an, welche sich mit den Göttern sollen zugetragen haben, und nicht nur von den Dichtern beliebig etwa dürfen erfunden werden. Wenn Homer z. B. von den Göttern erzählt, sie seyen ausgereist, bei den unsträflichen Aethiopiern zwölf Tage lang zu schmausen, so wäre dieß als bloße Phantasie des Dichters eine armselige Erfindung. Auch mit der Erzählung von der Geburt Jupiters verhält es sich so. Kronos, heißt es, hatte alle seine Kinder, die er gezeugt, wieder verschlungen, so daß nun Rhea, seine Gemahlin, als sie mit Zeus, dem jüngsten, schwanger ging, sich gen Kreta hinwandte, dort den Sohn gebar, dem Kronos jedoch statt des Kindes einen Stein zu verschlingen gab, den sie in Felle gewickelt hatte. Später dann bricht Kronos alle Kinder wieder aus, die Töchter und auch den Poseidon. Diese Geschichte, als subjektive Erfindung, wäre läppisch; es blicken aber die Reste symbolischer Bedeutungen hindurch, welche jedoch, weil sie ihren symbolischen Charakter verloren haben, als bloß äußerliches Begebniß erscheinen. Aehnlich geht es mit der Geschichte der Ceres und Proserpina. Hier ist die alte symbolische Bedeutung das Verlorengehen und Aufkeimen des Saamenkorns. Die Mythe stellt dieß so vor, als habe Proserpina in einem Thale mit Blumen gespielt, und die duftende Narcisse gepflückt, welche aus einer Wurzel hundert Blüthen trieb. Da erbebt die Erde, Pluto steigt aus dem Boden empor, hebt die Jammernde in seinen goldenen Wagen, und führt sie zur Unterwelt. Nun wandelt Ceres im Mutterschmerz lange vergeblich über die Erde hin. Endlich kehrt Proserpina zur Oberwelt zurück, doch Zeus hat hierzu nur unter dem Vorbehalt Erlaubniß gegeben, daß Proserpina noch nicht solle von der Nahrung der Götter genossen haben. Leider jedoch hatte sie in Elysium einmal einen Granatapfel gegessen, und durfte deshalb nur den Frühling und Sommer hindurch auf der Oberwelt zubringen. — Auch hier hat die allgemeine Bedeutung nicht ihre symbolische Gestalt

behalten, sondern ist zu einer menschlichen Begebenheit umgearbeitet, welche den allgemeinen Sinn nur von fernher durch die vielen äußerlichen Züge hindurchscheinen läßt. — In derselben Weise deuten auch die Beinamen der Götter häufig auf dergleichen symbolische Grundlagen hin, die aber ihre symbolische Form abgestreift haben, und nur noch dazu dienen, der Individualität eine vollere Bestimmtheit zu geben.

β. Eine andere Quelle für die positiven Partikularitäten der einzelnen Götter geben die lokalen Beziehungen ab, sowohl in Betreff auf den Ursprung der Vorstellungen von den Göttern, als auch auf die Ankunft und Einführung ihres Dienstes, und auf die verschiedenen Orte, an welchen sie vornehmlich ihre Verehrung fanden.

αα. Obschon daher die Darstellung des Ideals und seiner allgemeinen Schönheit sich über die besondere Lokalität und deren Eigenthümlichkeit erhoben, und die einzelnen Aeußerlichkeiten in der Allgemeinheit der Kunst-Phantasie zu einem, der substantiellen Bedeutung schlechthin entsprechenden, Total-Bilde zusammengezogen hat, so spielen doch, wenn die Skulptur die Götter ihrer Einzelnheit nach nun auch in gesonderte Beziehungen und Verhältnisse bringt, diese partikularen Züge und lokalen Farben immer wieder durch, um von der Individualität etwas, obschön nur äußerlich Bestimmteres, anzugeben. Wie Pausanias z. B. eine Menge solcher lokalen Vorstellungen, Bildnereien, Gemälde, Sagen anführt, die er in Tempeln, an öffentlichen Orten, in Tempelschätzen, in Gegenden, wo etwas Wichtiges vorgefallen war, gesehen, oder sonst zur Erfahrung gebracht hat, ebenso laufen nach dieser Seite hin in den griechischen Mythen die alten aus der Fremde erhaltenen Traditionen und Lokale mit den einheimischen durcheinander, und allen ist mehr oder weniger eine Beziehung auf die Geschichte, Entstehung, Stiftung der Staaten, besonders durch Kolonisation, gegeben. Indem nun aber dieser vielfache specielle Stoff in der Allgemein-

heit der Götter ſeine urſprüngliche Bedeutung verloren hat, ſo kommen dadurch Geſchichten heraus, die bunt, kraus, und für uns ohne Sinn bleiben. So giebt z. B. Aeſchylus in ſeinem Prometheus die Irrungen der Io in ihrer ganzen Härte und Aeußerlichkeit wie ein ſteinernes Basrelief, ohne auf eine ſittliche, völkergeſchichtliche, oder Naturdeutung anzuſpielen. Aehnlich verhält es ſich mit dem Perſeus, Dionyſos u. ſ. f., beſonders aber mit Zeus, ſeinen Ammen, ſeinen Untreuen gegen die Here, welche er gelegentlich dann auch, mit den Beinen an einen Ambos gehängt, zwiſchen Himmel und Erde ſchweben läßt. Auch in Herkules kommt der mannigfaltig bunteſte Stoff zuſammen, der dann in ſolchen Geſchichten ein durchaus menſchliches Anſehen in Weiſe zufälliger Begebenheiten, Thaten, Leidenſchaften, Unglücksfälle und ſonſtiger Vorfallenheiten annimmt.

ββ. Außerdem ſind die ewigen Mächte der klaſſiſchen Kunſt die allgemeinen Subſtanzen in der wirklichen Geſtaltung des griechiſchen menſchlichen Daſeyns und Handelns, von deſſen urſprünglichen National-Anfängen deshalb, aus den Heroenzeiten und anderweitigen Traditionen her, auch in ſpäteren Tagen noch viele partikuläre Reſte an den Göttern hangen bleiben. So deuten denn auch viele Züge in den bunten Göttergeſchichten gewiß auf hiſtoriſche Individuen, Heroen, ältere Volksſtämme, natürliche Ereigniſſe und Vorfälle in Anſehung der Kämpfe, Kriege und anderweitiger Bezüglichkeiten hin. Und wie die Familie, die Verſchiedenheit der Stämme der Ausgangspunkt des Staats iſt, ſo hatten die Griechen auch ihre Familiengötter, Penaten, Stammgötter, und ebenſo die ſchützenden Gottheiten der einzelnen Städte und Staaten. In dieſer Richtung auf das Hiſtoriſche iſt nun aber die Behauptung aufgeſtellt, daß der Urſprung der griechiſchen Götter überhaupt aus ſolchen geſchichtlichen Thatſachen, Heroen, alten Königen, herzuleiten ſey. Es iſt dieß eine plauſible aber flache Anſicht, wie ſie auch Heyne noch wieder neuerdings in Umlauf gebracht hat. In einer analogen Weiſe

hat ein Franzose, Nicolas Fréret, als allgemeines Princip des Götterkrieges z. B. die Streitigkeiten verschiedener Priesterschaften angenommen. Daß solch ein geschichtliches Moment hereinspiele, daß bestimmte Stämme ihre Anschauungen vom Göttlichen geltend gemacht, daß gleichfalls die unterschiedenen Lokale Züge für die Individualisirung der Götter geliefert haben, ist allerdings zuzugeben, der eigentliche Ursprung aber der Götter liegt nicht in diesem äußerlichen geschichtlichen Material, sondern in den geistigen Mächten des Lebens, als welche sie gefaßt wurden, so daß dem Positiven, Lokalen, Historischen, nur für die bestimmtere Ausführung der einzelnen Individualität ein breiterer Spielraum eingeräumt werden darf.

γγ. Indem nun ferner der Gott in die menschliche Vorstellung tritt und noch mehr durch die Skulptur in leiblicher, realer Gestalt dargestellt wird, zu welcher sich dann der Mensch im Kultus wieder in gottesdienstlichen Handlungen verhält, so ist auch durch diese Beziehung ein neues Material für den Kreis des Positiven und Zufälligen vorhanden. Welche Thiere z. B. oder Früchte jedem Gott geopfert werden, in welchem Aufzuge die Priester und das Volk erscheinen, in welcher Folge die besondern Handlungen vor sich gehen, dieß alles häuft sich zu den verschiedenartigsten einzelnen Zügen an. Denn jede solche Handlung hat eine unendliche Menge Seiten und Aeußerlichkeiten, die für sich zufällig so oder auch anders seyn könnten; als einer heiligen Handlung zugehörig, aber etwas Festes, nicht Willkürliches seyn sollen, und in die Sphäre des Symbolischen hinüberspielen. Hier herein fällt z. B. die Farbe der Kleidung, beim Bacchus die Weinfarbe, ebenso das Rehfell, in welches die in die Mysterien Einzuweihenden gehüllt wurden, auch die Kleidung und Attribute der Götter, der Bogen des pythischen Apollo, Peitsche, Stab und unzählige andere Aeußerlichkeiten haben hier ihre Stelle. Dergleichen wird jedoch nach und nach eine bloße Gewohnheit, kein Mensch denkt bei Ausübung derselben mehr

an den ersten Ursprung, und was wir etwa gelehrter Weise als die Bedeutung aufzeigen könnten, ist dann eine bloße Aeußerlichkeit, welche der Mensch aus unmittelbarem Interesse mitmacht, aus Scherz, Spaß, Genuß der Gegenwart, Andacht, oder weil es eben gebräuchlich, unmittelbar so festgesetzt ist, und von Anderen auch gemacht wird. Wenn bei uns z. B. die Jungen Sommers das Johannisfeuer anzünden, oder anderwärts springen, an die Fenster anwerfen, so ist das ein bloßer äußerlicher Brauch, bei dem sich die eigentliche Bedeutung ebensosehr in den Hintergrund gestellt hat, als bei den Festtänzen der griechischen Jünglinge und Mädchen die Verschlingungen des Tanzes, deren Touren die verschränkten Bewegungen der Planeten, den labyrinthischen Irrgängen gleich, nachbildeten. Man tanzt nicht, um Gedanken dabei zu haben, sondern das Interesse beschränkt sich auf den Tanz und dessen geschmackvolle, zierliche Festlichkeit schöner Bewegung. Die ganze Bedeutung, welche die ursprüngliche Grundlage ausmachte, und wovon die Darstellung für das Vorstellen und sinnliche Anschauen symbolischer Art war, wird damit eine Phantasie-Vorstellung überhaupt, deren Einzelnheiten wir uns wie ein Mährchen oder, wie in der Geschichtschreibung, als Bestimmtheit der Aeußerlichkeit in Zeit und Raum gefallen lassen, und von denen nur gesagt wird: „es ist so," oder: „es heißt, man erzählt" u. s. f. Das Interesse der Kunst kann deshalb nur darin bestehen, diesem zu positiver Aeußerlichkeit gewordenen Stoffe eine Seite abzugewinnen und etwas daraus zu machen, was uns die Götter als konkrete, lebendige Individuen vor Augen stellt, und an eine tiefere Bedeutung nur etwa noch anklingt.

Dieß Positive giebt den griechischen Göttern, wenn die Phantasie es von Neuem bearbeitet, eben den Reiz der lebendigen Menschlichkeit, indem das sonst nur Substantielle und Mächtige dadurch in die individuelle Gegenwart, welche überhaupt aus dem zusammengesetzt ist, was wahrhaft an und für sich, und was

äußerlich und zufällig ist, hineingerückt, und das Unbestimmte, das sonst immer noch in der Vorstellung der Götter liegt, enger begränzt und reicher erfüllt wird. Einen weiteren Werth aber dürfen wir den speciellen Geschichten und besonderen Charakterzügen nicht beilegen, denn dieses früher seinem ersten Ursprunge nach symbolisch Bedeutende hat jetzt nur noch die Aufgabe, die geistige Individualität der Götter gegen das Menschliche hin zur sinnlichen Bestimmtheit zu vollenden, und ihr durch dieß seinem Inhalt und seiner Erscheinung nach Ungöttliche, die Seite der Willkür und Zufälligkeit, welche zum konkreten Individuum gehört, hinzuzufügen. Die Skulptur, in sofern sie die reinen Götterideale zur Anschauung bringt, und den Charakter und Ausdruck nur am lebendigen Körper darzustellen hat, wird die letzte äußerliche Individualisirung zwar am wenigsten sichtbar hervortreten lassen, doch macht sich dieselbe auch in diesem Gebiete geltend; wie der Kopfputz z. B., die Art des Haarwurfs, der Locken an jedem Gott verschieden ist, und nicht etwa bloß zu symbolischen Zwecken, sondern zur näheren Individualisirung. So hat z. B. Herkules kurze Locken, Zeus reichhaltig in die Höhe quellende, Diana eine andere Windung des Haars als Venus, Pallas die Gorgo auf dem Helm, und dieß geht durch Waffen, Gürtel, Binden, Armspangen und die vielfältigsten Aeußerlichkeiten in derselben Weise hindurch.

γ. Eine dritte Quelle nun endlich für die nähere Bestimmtheit erhalten die Götter durch ihr Verhältniß zu der vorhandenen konkreten Welt und deren mannigfache Naturerscheinungen, menschliche Thaten und Begebenheiten. Denn wie wir die geistige Individualität zum Theil ihrem allgemeinen Wesen, zum Theil ihrer besonderen Einzelnheit nach aus früheren symbolisch gedeuteten Naturgrundlagen und menschlichen Thätigkeiten haben hervorgehen sehen, so bleibt sie nun auch, als geistig für sich seyendes Individuum, in stets lebendiger Beziehung auf die Natur und das menschliche Daseyn. Hier strömt, wie

ſchon oben bereits ausgeführt iſt, die Phantaſie des Dichters als die ſtets ergiebige Quelle für beſondere Geſchichten, Charakterzüge und Thaten fort, welche von den Göttern berichtet werden. Das Künſtleriſche dieſer Stufe beſteht darin, die Götterindividuen lebendig mit den menſchlichen Handlungen zu verflechten, und das Einzelne der Begebenheiten ſtets in die Allgemeinheit des Göttlichen zuſammen zu faſſen; wie wir z. B. auch wohl, in anderem Sinne freilich, ſagen: dieſes oder jenes Schickſal komme von Gott. Schon in der gewöhnlichen Wirklichkeit nahm der Grieche in den Verwicklungen ſeines Lebens, in ſeinen Bedürfniſſen, Befürchtungen, Hoffnungen, ſeine Zuflucht zu den Göttern. Da werden es zunächſt äußerliche Zufälligkeiten, welche die Prieſter als Omina anſehen, und in Rückſicht auf die menſchlichen Zwecke und Zuſtände deuten. Iſt gar Noth und Unglück vorhanden, ſo hat der Prieſter den Grund der Drangſal zu erklären, den Zorn und Willen der Götter zu erkennen, und die Mittel anzugeben, wie dem Unglücke zu begegnen ſey. Die Dichter nun gehen in ihren Auslegungen noch weiter, da ſie zu großem Theil alles, was das allgemeine und weſentliche Pathos, die bewegende Macht in den menſchlichen Entſchließungen und Handlungen betrifft, den Göttern und deren Thun zuſchreiben, ſo daß die Thätigkeit der Menſchen als That zugleich der Götter erſcheint, welche ihre Entſchlüſſe durch die Menſchen zur Ausführung bringen. Der Stoff bei dieſen poetiſchen Deutungen iſt aus den gewöhnlichen Umſtänden genommen, in Betreff auf welche nun der Dichter erklärt, ob ſich dieſer oder jener Gott in der dargeſtellten Begebenheit ausſpreche und ſich innerhalb ihrer thätig erweiſe. Dadurch vermehrt die Poeſie vornehmlich den Kreis der vielen ſpeciellen Geſchichten, welche von den Göttern erzählt werden. Wir können in dieſer Beziehung an einige Beiſpiele erinnern, welche uns ſchon nach einer andern Seite hin, bei Betrachtung des Verhältniſſes der allgemeinen Mächte zu den handelnden menſchlichen Individuen (Aeſth. Band 1,

S. 285), zur Erläuterung gedient haben. Homer stellt den Achill als den Tapfersten unter den Griechen vor Troja dar. Diese Unnahbarkeit des Helden drückt er so aus, daß Achill am ganzen Körper unverletzbar sey, außer am Knöchel, an welchem die Mutter ihn, als sie ihn in den Styx tauchte, zu halten genöthigt war. Diese Geschichte gehört der Phantasie des Dichters an, der das äußerliche Faktum auslegt. Nimmt man dieß nun aber so, als wenn damit ein wirkliches Faktum ausgesprochen seyn sollte, das die Alten in dem Sinne geglaubt hätten, wie wir an eine sinnliche Wahrnehmung glauben, so ist dieß eine ganz rohe Vorstellung, die den Homer, so wie alle Griechen und den Alexander, der den Achill bewunderte, und ebenso sein Glück, den Homer zum Sänger gehabt zu haben, pries, zu einfältigen Menschen macht, wie dieß Adelung z. B. durch die Reflexion thut, dem Achill sey die Tapferkeit nicht schwer geworden, da er seine Unverwundbarkeit gewußt habe. Achill's wahre Tapferkeit wird dadurch in keiner Weise geschmälert, denn er weiß ebensosehr von seinem frühen Tode, und entzieht sich dennoch, wo es gilt, niemals der Gefahr. Ganz anders ist das ähnliche Verhältniß im Niebelungenliede geschildert. Dort ist der hörnerne Siegfried gleichfalls unverwundbar, aber hat außerdem noch seine Tarnkappe, welche ihn unsichtbar macht. Wenn er in dieser Unsichtbarkeit dem Könige Gunther bei dessen Kampfe mit Brunhilden beisteht, so ist dieß nur das Werk einer rohen barbarischen Zauberei, welche weder von Siegfried's noch König Gunther's Tapferkeit einen großen Begriff giebt. Allerdings handeln beim Homer die Götter oft zum Heil einzelner Helden, aber die Götter erscheinen nur als das Allgemeine dessen, was der Mensch als Individuum ist und vollbringt, und wobei er mit der ganzen Energie seiner Heldenschaft dabei seyn muß. Die Götter hätten sonst in der Schlacht nur die gesammten Trojaner todtzuschlagen brauchen, um den Griechen volle Hülfe zu leisten. Dagegen schildert Homer, als er die Hauptschlacht beschreibt,

ausführlich die Kämpfe der Einzelnen, und nur als das Gemenge und Gewimmel allgemein wird, als die ganzen Massen, der Gesammtmuth der Heere, gegeneinander wüthet, da ist es Ares selbst, der durch das Feld tobt, da kämpfen Götter gegen Götter. Und das ist nicht etwa nur als Steigerung überhaupt schön und prächtig, sondern es liegt darin das Tiefere, daß Homer im Einzelnen und Unterscheidbaren die einzelnen Helden erkennt, in der Gesammtheit aber und dem Allgemeinen die allgemeinen Mächte und Gewalten. — In einer anderen Beziehung läßt Homer auch den Apollo auftreten, als es darauf ankommt, den Patroklus zu tödten, der die unbesiegbaren Waffen des Achill trägt. (Iliad. XVI, v. 783—849.) Dreimal, dem Ares vergleichbar, war Patroklus in die Haufen der Troer gestürzt, und dreimal neun Männer schon hatte er getödtet. Als er darauf das vierte Mal einstürmte, da, von finsterer Nacht eingehüllt, wandelt der Gott durch das Getümmel ihm entgegen, und schlägt ihm Rücken und Schultern, entreißt ihm den Helm, daß er dahin rollt auf den Boden, und hell erklingt von den Hufen der Rosse, und der Haarbusch von Blut und Staub besudelt wird, was früher niemals denkbar war. Auch die eherne Lanze zerbricht er ihm in den Händen, von den Schultern entsinkt ihm der Schild, und auch den Harnisch löst ihm Phöbus Apollo. Dieß Einschreiten des Apollo kann man als die poetische Erklärung des Umstandes nehmen, daß die Mattigkeit, gleichsam der natürliche Tod, es ist, der den Patroklus in dem Gewühl und der Hitze der Schlacht beim vierten Einstürmen ergreift und bezwingt. Nun erst vermag Euphorbus ihm die Lanze zwischen den Schultern in den Rücken zu bohren; noch einmal zwar sucht sich Patroklus dem Kampf zu entziehen, doch schon hat ihn Hektor ereilt, und stößt ihm den Speer tief in die Weiche des Bauches. Da frohlockt Hektor und spottet des Sinkenden; Patroklus aber, mit schwachem Laut, entgegnet ihm: Zeus und Apollo haben mich überwältigt, mühelos, da sie mir

die Waffen von den Schultern zogen; zwanzig wie du hätte ich mit der Lanze niedergestreckt, doch das verderbliche Verhängniß und Apollo tödten mich; Euphorbus zum zweiten, du, Hektor, zum dritten. — Auch hier ist das Erscheinen der Götter nur die Deutung für das Begebniß, daß Patroklus, obschon ihn die Waffen des Achill schützten, ermattet, betäubt, dennoch getödtet wird. Und das ist nicht etwa ein Aberglaube oder müßiges Spiel der Phantasie, sondern das Gerede allein, als werde Hektor's Ruhm durch Apollo's Eintreten geschmälert, und als spiele auch Apollo bei dem ganzen Handel nicht eben die ehrenvollste Rolle, indem man dabei nur an die Gewalt des Gottes denken müsse,—nur dergleichen Betrachtungen sind ein ebenso abgeschmackter als müßiger Aberglaube des prosaischen Verstandes. Denn in allen den Fällen, in welchen Homer specielle Ereignisse durch dergleichen Göttererscheinungen erklärt, sind die Götter das dem Innern des Menschen selbst Immanente, die Macht seiner eigenen Leidenschaft und Betrachtung, oder die Mächte seines Zustandes überhaupt, in welchen er sich befindet, die Macht und der Grund dessen, was sich begegnet, und dem Menschen, diesem Zustande zufolge, geschieht. Zeigen sich auch zuweilen ganz äußerliche, rein positive, Züge im Auftreten der Götter, so sind sie wieder dem Scherze verwandt, wie wenn z. B. der hinkende Hephästos beim Göttermahle als Mundschenk umhergeht. Ueberhaupt aber ist es dem Homer kein letzter Ernst mit der Realität dieser Erscheinungen; das eine Mal handeln die Götter, das andere Mal halten sie sich wieder ganz still. Die Griechen wußten sehr wohl, daß es die Dichter seyen, welche diese Erscheinungen hervorriefen, und glaubten sie daran, so betraf ihr Glaube das Geistige, welches ebenso dem eigenen Geist des Menschen einwohnt, und das Allgemeine, wirklich das Wirkende und Bewegende in den vorhandenen Begebnissen ist. Nach allen diesen Seiten brauchen wir keinen Aber-

glauben zum Genuß dieſer poetiſchen Darſtellung der Götter mitzubringen.

b) Dieß iſt der allgemeine Charakter des klaſſiſchen Ideals, deſſen weitere Entfaltung wir bei den einzelnen Künſten beſtimmter werden zu betrachten haben. An dieſer Stelle iſt nur noch die Bemerkung hinzuzufügen, daß Götter und Menſchen, wie ſehr ſie auch gegen das Partikuläre und Aeußere hin fortgehn, in der klaſſiſchen Kunſt dennoch die affirmative ſittliche Grundlage müſſen erhalten zeigen. Die Subjektivität bleibt mit dem ſubſtantiellen Inhalt ihrer Macht immer noch in Einheit. Wie das Natürliche in der griechiſchen Kunſt die Harmonie mit dem Geiſtigen bewahrt, und dem Innern, wenn auch als adäquate Exiſtenz, gleichfalls unterworfen iſt, ſo ſtellt ſich das ſubjektive menſchliche Innere mit der ächten Objektivität des Geiſtes, d. h. mit dem weſentlichen Gehalt des Sittlichen und Wahren, ſtets in gediegener Identität dar. Nach dieſer Seite hin kennt das klaſſiſche Ideal weder die Trennung der Innerlichkeit und Außengeſtalt, noch die Zerriſſenheit des Subjektiven und dadurch abſtrakt Willkürlichen in Zwecken und Leidenſchaften auf der einen, und des dadurch abſtrakt Allgemeinen auf der anderen Seite. Die Grundlage der Charaktere muß daher immer noch das Subſtantielle ſeyn und das Schlechte, Sündliche, Böſe der ſich in ſich verhauſenden Subjektivität iſt von den Darſtellungen des Klaſſiſchen ausgeſchloſſen; vor allem aber bleibt der Kunſt hier die Härte, Bosheit, Niederträchtigkeit und Gräßlichkeit, welche im Romantiſchen eine Stelle erhält, noch durchweg fremd. Wir ſehen zwar vielfache Vergehen, Muttermord, Vatermord und andere Verbrechen gegen die Familienliebe und Pietät auch als Gegenſtände der griechiſchen Kunſt wiederholentlich behandelt, doch nicht als bloße Greuel, oder, wie es vor Kurzem bei uns Mode war, als durch die Unvernunft des ſogenannten Schickſals mit dem falſchen Anſchein der Nothwendigkeit herbeigeführt, ſondern wenn Vergehen von den Menſchen

begangen und zum Theil von den Göttern befohlen und vertheidigt werden, so sind dergleichen Handlungen jedesmal nach irgend einer Seite hin in der ihnen wirklich inwohnenden Berechtigung dargestellt.

c) Dieser substantiellen Grundlage ohnerachtet haben wir aber die allgemeine Kunstausbildung der klassischen Götter mehr und mehr aus der Stille des Ideals in die Mannigfaltigkeit der individuellen und äußerlichen Erscheinung, in die Detaillirung der Begebenheiten, Geschehens und Handlungen heraustreten sehen, die immer menschlicher und menschlicher werden. Dadurch geht die klassische Kunst zuletzt ihrem Inhalte nach zur Vereinzelung der zufälligen Individualisirung, ihrer Form nach zum Angenehmen, Reizenden fort. Das Angenehme nämlich ist die Ausbildung des Einzelnen der äußeren Erscheinung an allen Punkten derselben, wodurch das Kunstwerk den Zuschauer nun nicht mehr nur in Rücksicht auf sein eigenes substantielles Innere ergreift, sondern zu ihm auch in Betreff auf die Endlichkeit seiner Subjektivität einen vielfachen Bezug erhält. Denn gerade in der Verendlichung des Kunstdaseyns liegt der nähere Zusammenhang mit dem selber endlichen Subjekt als solchen, das sich nun, wie es geht und steht und da ist, in dem Kunstgebilde wiederfindet und befriedigt. Der Ernst der Götter wird zur Anmuth, welche nicht erschüttert oder den Menschen über seine Partikularität erhebt, sondern ihn darin ruhig beharren läßt, und nur darauf Anspruch macht, ihm zu gefallen. Wie nun überhaupt schon die Phantasie, wenn sie sich der religiösen Vorstellungen bemächtigt, und sie frei mit dem Zwecke der Schönheit gestaltet, den Ernst der Andacht anfängt verschwinden zu machen und in dieser Beziehung die Religion als Religion verderbt, so geschieht dieß auf der Stufe, auf welcher wir hier stehen, am meisten durch das Angenehme und Gefällige. Denn durch das Angenehme entwickelt sich nicht etwa das Substantielle, die Bedeutung der Götter, ihr Allgemeines weiter fort, sondern die

endliche Seite, das ſinnliche Daſeyn und ſubjektive Innre iſt es, was Intereſſe erregen und Befriedigung geben ſoll. Jemehr deshalb im Schönen der Reiz des dargeſtellten Daſeyns überwiegt, um deſto mehr lockt die Anmuthigkeit deſſelben von dem Allgemeinen ab, und entfernt von dem Gehalt, durch welchen der tieferen Verſenkung allein könnte Genüge geleiſtet werden.

An dieſe Aeußerlichkeit und vereinzelnde Beſtimmtheit nun, in welche die Göttergeſtalt hineingeführt iſt, knüpft ſich der Uebergang in ein anderes Gebiet der Kunſtformen. Denn in der Aeußerlichkeit liegt die Mannigfaltigkeit der Verendlichung, welche, wenn ſie freien Spielraum gewinnt, ſich zuletzt der inneren Idee und deren Allgemeinheit und Wahrheit gegenüber ſtellt, und den Verdruß des Gedankens gegen ſeine nicht mehr entſprechende Realität zu erwecken anfängt.

Drittes Kapitel.

Die Auflösung der klassischen Kunstform.

Den Keim ihres Untergangs haben die klassischen Götter in sich selbst, und führen daher, wenn das Mangelhafte, das in ihnen liegt, durch die Ausbildung der Kunst selber in's Bewußtseyn kommt, auch die Auflösung des klassischen Ideals nach sich. Als das Princip desselben, wie es hier hervortritt, stellten wir die geistige Individualität auf, welche in dem unmittelbaren leiblichen und äußeren Daseyn ihren schlechthin adäquaten Ausdruck findet. Diese Individualität nun aber zerfiel zu einem Kreise von Götterindividuen, deren Bestimmtheit nicht an und für sich nothwendig und somit von Hause aus der Zufälligkeit preisgegeben ist, an welcher die ewig waltenden Götter für das innere Bewußtseyn wie für die Kunstdarstellung die Seite ihrer Auflösbarkeit erhalten.

1. Das Schicksal.

Die Skulptur zwar in ihrer vollen Gediegenheit nimmt die Götter als substantielle Mächte auf, und giebt ihnen eine Gestalt, in deren Schönheit sie zunächst sicher in sich beruhn, da die zufällige Aeußerlichkeit an ihr am wenigsten zur Erscheinung kommt. Ihre Vielheit und Verschiedenheit aber ist ihre Zufälligkeit, und der Gedanke löst sie in die Bestimmung einer Göttlichkeit auf, durch deren Macht der Nothwendigkeit sie sich gegenseitig bekämpfen und herabsetzen. Denn wie allge-

mein auch die Gewalt jedes besonderen Gottes gefaßt werde, als besondere Individualität ist sie doch immer nur von beschränktem Umfange. Außerdem verharren die Götter nicht in ihrer ewigen Ruhe; sie setzen sich mit besonderen Zwecken in Bewegung, indem sie von den vorgefundenen Zuständen und Kollisionen der konkreten Wirklichkeit hierhin und dorthin gezogen werden, um bald hier zu helfen, bald drüben zu verhindern oder zu stören. Diese einzelnen Beziehungen nun, in welche die Götter als handelnde Individuen treten, behalten eine Seite der Zufälligkeit, welche die Substantialität des Göttlichen, wie sehr dieselbe auch die herrschende Grundlage bleiben mag, trübt, und die Götter in die Gegensätze und Kämpfe der beschränkten Endlichkeit hineinlockt. Durch diese den Göttern selber immanente Endlichkeit gerathen sie in den Widerspruch ihrer Hoheit, Würde, und der Schönheit ihres Daseyns, durch welche sie auch in das Willkürliche und Zufällige herabgebracht werden. Dem vollständigen Hervortreten dieses Widerspruchs entgeht das eigentliche Ideal nur dadurch, daß, wie es in der ächten Skulptur und deren einzelnen Tempelbildern der Fall ist, die göttlichen Individuen für sich einsam in seliger Ruhe dargestellt sind, doch nun etwas Lebloses, der Empfindung Entrücktes und jenen stillen Zug der Trauer erhalten, den wir bereits oben berührt haben. Diese Trauer schon ist es, welche ihr Schicksal ausmacht, indem sie anzeigt, daß etwas Höheres über ihnen steht, und der Uebergang von den Besonderheiten zu ihrer allgemeinen Einheit nothwendig ist. Sehen wir uns aber nach der Art und Gestalt dieser höheren Einheit um, so ist sie, der Individualität und relativen Bestimmtheit der Götter gegenüber, das in sich Abstrakte und Gestaltlose, die Nothwendigkeit, das Schicksal, welches in dieser Abstraktion nur das Höhere überhaupt ist, das Götter und Menschen bezwingt, für sich aber unverstanden und begrifflos bleibt. Das Schicksal ist noch nicht absoluter für sich seyender Zweck, und dadurch zugleich subjektiver, persönlicher, göttlicher

Rathschluß, sondern nur die eine, allgemeine Macht, welche die Besonderheit der einzelnen Götter überragt, und deshalb nicht selber wieder sich als Individuum darstellen kann, weil es sonst nur als eine unter den vielen Individualitäten auftreten, nicht aber über ihnen stehen würde. Deshalb bleibt es ohne Gestaltung und Individualität, und ist in dieser Abstraktion nur die Nothwendigkeit als solche, welcher die Götter sowohl als die Menschen, wenn sie als besondere sich von einander abscheiden, sich bekämpfen, ihre individuelle Kraft einseitig geltend machen, und über ihre Gränze und Befugniß sich erheben wollen, als dem Schicksal unterliegen und gehorchen müssen, das sie unabänderlich trifft.

2. Auflösung der Götter durch ihren Anthropomorphismus.

Da nun das Anundfürsichnothwendige nicht den einzelnen Göttern angehört, nicht den Inhalt ihrer eigenen Selbstbestimmung abgiebt, und nur als bestimmungslose Abstraktion über ihnen schwebt, so ist dadurch die Seite der Besonderheit und Einzelnheit sogleich freigelassen, und kann dem Schicksal nicht entgehen, auch in Aeußerlichkeiten der Vermenschlichung und in Endlichkeiten des Anthropomorphismus auszulaufen, welche die Götter in das Gegentheil dessen verkehren, was den Begriff des Substantiellen und Göttlichen ausmacht. Der Untergang dieser schönen Götter der Kunst ist deshalb schlechthin durch sich selbst nothwendig, indem das Bewußtseyn sich zuletzt nicht mehr bei ihnen zu beruhigen vermag, und sich deshalb aus ihnen in sich zurückwendet. Näher aber ist es schon die Art und Weise des griechischen Anthropomorphismus überhaupt, an welchem die Götter sich für den religiösen wie für den poetischen Glauben auflösen.

a) Denn die geistige Individualität tritt zwar als Ideal in die menschliche Gestalt herein, aber in die unmittelbare, d. h. leibliche Gestalt, nicht in die Menschlichkeit an und für sich, welche in ihrer inneren Welt des subjektiven Bewußtseyns sich

wohl als von Gott unterſchieden weiß, doch dieſen Unterſchied ebenſo aufhebt, und dadurch, als Eins mit Gott, in ſich unendliche abſolute Subjektivität iſt.

α. Daher fehlt dem plaſtiſchen Ideal die Seite, ſich als unendlich wiſſende Innerlichkeit darzuſtellen. Die plaſtiſch ſchönen Geſtalten ſind nicht nur Stein, Erz, ſondern es geht ihnen auch in ihrem Inhalt und Ausdruck das unendlich Subjektive ab. Da mag man ſich nun für Schönheit und Kunſt begeiſtern ſo viel man will, dieſe Begeiſterung iſt und bleibt das Subjektive, das ſich nicht auch in dem Objekt ihrer Anſchauung, in den Göttern, befindet. Zur wahren Totalität aber wird auch dieſe Seite der ſubjektiven, ſich wiſſenden Einheit und Unendlichkeit gefordert, da ſie erſt den lebendigen, wiſſenden Gott und Menſchen ausmacht. Iſt ſie nicht auch weſentlich als zum Inhalt und zur Natur des Abſoluten gehörig ausgeprägt, ſo erſcheint daſſelbe nicht wahrhaft als geiſtiges Subjekt, ſondern ſteht nur in ſeiner Objektivität ohne bewußten Geiſt in ſich für die Anſchauung da. Nun hat freilich die Individualität der Götter den Inhalt des Subjektiven auch an ihr, aber als Zufälligkeit, und in einer Entwicklung, die für ſich außerhalb jener ſubſtantiellen Ruhe und Seligkeit der Götter ſich bewegt.

β. Auf der anderen Seite iſt die Subjektivität, welche den plaſtiſchen Göttern ſich gegenüber findet, auch nicht die in ſich unendliche und wahrhafte. Dieſe nämlich, wie wir in der dritten Kunſtform, der romantiſchen, näher ſehen werden, hat die ihr entſprechende Objektivität, als den in ſich unendlichen, ſich wiſſenden Gott vor ſich. Indem das Subjekt aber auf der gegenwärtigen Stufe in dem vollendet ſchönen Götterbilde ſich nicht gegenwärtig, und ſich eben damit in ſeiner Anſchauung nicht auch als gegenſtändlich und objektiv ſeyend zum Bewußtſeyn bringt, ſo iſt es ſelber noch von ſeinem abſoluten Gegenſtande nur verſchieden und getrennt, und deshalb die bloß zufällige, endliche Subjektivität.

γ. Der Uebergang in eine höhere Sphäre, möchte man nun glauben, hätte von der Phantasie und Kunst ebenso als ein neuer Götterkrieg aufgefaßt werden können, wie der erste Uebergang aus der Symbolik der Naturgötter zu den geistigen Idealen der klassischen Kunst. Dieß ist jedoch keineswegs der Fall. Im Gegentheil ist dieser Uebergang auf einem ganz anderen Felde, als ein bewußter Kampf der Wirklichkeit und Gegenwart selber geführt worden. Dadurch erhält die Kunst in Bezug auf den höheren Inhalt, den sie in neuen Formen zu ergreifen hat, eine ganz veränderte Stellung. Dieser neue Gehalt macht sich nicht als ein Offenbaren durch die Kunst geltend, sondern ist für sich ohne dieselbe offenbar, und tritt auf dem prosaischen Boden der Widerlegung durch Gründe, und dann im Gemüth und dessen religiösen Gefühlen vornehmlich durch Wunder, Märtyrthum u. s. f., in's subjektive Wissen; mit Bewußtseyn des Gegensatzes aller Endlichkeiten gegen das Absolute, das sich in wirklicher Geschichte als Verlauf von Begebenheiten zu einer nicht nur vorgestellten, sondern faktischen Gegenwart herausstellt. Das Göttliche, Gott selber, ist Fleisch geworden, geboren, hat gelebt, gelitten, ist gestorben und auferstanden. Dieß ist ein Inhalt, den nicht die Kunst erfunden, sondern der außerhalb ihrer vorhanden war, und den sie daher nicht aus sich genommen hat, sondern zur Gestaltung vorfindet. Jener erste Uebergang und Götterkampf dagegen hat in der Kunstanschauung und Phantasie selber seinen Ursprung gefunden, die ihre Lehren und Gestalten aus dem Innern schöpfte und dem erstaunten Menschen seine neuen Götter gab. Darum haben aber die klassischen Götter auch nur ihre Existenz durch die Vorstellung erhalten, und sind nur in Stein und Erz, oder in der Anschauung, nicht aber in Fleisch und Blut, oder in wirklichem Geiste da. Dem Anthropomorphismus der griechischen Götter fehlt dadurch das wirkliche menschliche Daseyn, das leibliche wie das geistige. Diese Wirklichkeit im Fleisch und Geist bringt erst das Chri-

ſtenthum als Daſeyn, Leben und Wirken Gottes ſelber herein. Dadurch iſt nun dieſe Leiblichkeit, das Fleiſch, wie ſehr auch das bloß Natürliche und Sinnliche als das Negative gewußt iſt, zu Ehren gebracht, und das Anthropomorphiſtiſche geheiligt worden; wie der Menſch urſprünglich Gottes Ebenbild war, iſt Gott ein Ebenbild des Menſchen, und wer den Sohn ſiehet, ſiehet den Vater, wer den Sohn liebt, liebt auch den Vater; in wirklichem Daſeyn iſt der Gott zu erkennen. Dieſer neue Inhalt nun alſo wird nicht durch die Konceptionen der Kunſt zum Bewußtſeyn gebracht, ſondern ihr als ein wirkliches Geſchehen, als Geſchichte des fleiſchgewordenen Gottes, von Außen gegeben. Jener Uebergang durfte in ſofern nicht von der Kunſt her ſeinen Ausgangspunkt nehmen, der Gegenſatz des Alten und Neuen wäre zu disparat geweſen. Der Gott der geoffenbarten Religion, dem Inhalt und der Form nach, iſt der wahrhaft wirkliche Gott, dem eben damit ſeine Gegner bloße Weſen der Vorſtellung ſeyn würden, welche ihm nicht auf einerlei Terrain gegenüberſtehn können. Die alten und neuen Götter der klaſſiſchen Kunſt gehören dagegen beide für ſich dem Boden der Vorſtellung an, ſie haben nur die Wirklichkeit, vom endlichen Geiſt als Mächte der Natur und des Geiſtes gefaßt und dargeſtellt zu ſeyn, und mit ihrer Entgegenſetzung und ihrem Kampf iſt es Ernſt. Sollte aber der Uebergang von den griechiſchen Göttern zum Gott des Chriſtenthums von der Kunſt aus gemacht werden, ſo wäre es mit der Darſtellung eines Götterkampfes unmittelbar kein wahrer Ernſt.

b) Deshalb iſt dieſer Streit und Uebergang denn auch erſt in neuerer Zeit ein zufälliger, einzelner Gegenſtand der Kunſt geworden, der keine Epoche hat machen, und in dieſer Geſtalt kein durchdringendes Moment im Ganzen der Kunſtentwickelung hat ſeyn können. Ich will in dieſer Beziehung hier beiläufig an einige berühmter gewordene Erſcheinungen erinnern. Es iſt in neuerer Zeit häufig die Klage über den Untergang der klaſſiſchen Kunſt zu vernehmen, und die Sehnſucht nach den griechi-

schen Göttern und Helden ist mehrfach auch von Dichtern behandelt worden. Diese Trauer ist dann vornehmlich im Gegensatze gegen das Christenthum ausgesprochen, von dem man zwar zugeben wollte, daß es die höhere Wahrheit enthielte, doch mit der Einschränkung, daß in Rücksicht auf den Standpunkt der Kunst jener Untergang des klassischen Alterthums nur zu bedauern sey. Schiller's „Götter Griechenlands" haben diesen Inhalt, und es ist schon der Mühe werth, auch hier dieß Gedicht nicht nur als Gedicht in seiner schönen Darstellung, seinem klingenden Rhythmus, seinen lebendigen Gemälden, oder in der schönen Trauer des Gemüths zu betrachten, aus der es hervorgegangen ist, sondern auch den Inhalt vorzunehmen, da Schiller's Pathos immer auch wahr und tief gedacht ist.

Die christliche Religion selbst enthält allerdings das Moment der Kunst in sich, aber sie hat im Verlaufe ihrer Entfaltung zur Zeit der Aufklärung auch einen Punkt erreicht, auf welchem der Gedanke, der Verstand das Element verdrängt hat, dessen die Kunst schlechthin bedarf, die wirkliche Menschengestalt und Erscheinung Gottes. Denn die menschliche Gestalt und was sie ausdrückt und sagt, menschliche Begebenheit, Handlung, Empfindung ist die Form, in welcher die Kunst den Inhalt des Geistes fassen und darstellen muß. Indem nun der Verstand Gott zu einem bloßen Gedankendinge gemacht, die Erscheinung seines Geistes in konkreter Wirklichkeit nicht mehr geglaubt, und so den Gott des Gedankens von allem wirklichen Daseyn abgedrängt hat, so ist diese Art religiöser Aufklärung nothwendig zu Vorstellungen und Forderungen gekommen, welche mit der Kunst unverträglich sind. Wenn sich aber der Verstand aus diesen Abstraktionen heraus wieder zur Vernunft erhebt, so tritt sogleich das Bedürfniß nach etwas Konkretem, und auch nach dem Konkreten, das Kunst ist, ein. Die Periode des aufgeklärten Verstandes hat freilich auch Kunst getrieben, aber auf sehr prosaische Weise, wie wir an Schiller selber sehn können, der

von dieſer Periode her ſeinen Ausgangspunkt genommen, dann aber im Bedürfniß der durch den Verſtand nicht mehr befriedigten Vernunft, Phantaſie und Leidenſchaft, die lebendige Sehnſucht nach Kunſt überhaupt, und näher nach der klaſſiſchen Kunſt der Griechen und ihrer Götter und Weltanſchauung empfunden hat. Aus dieſer von der Gedankenabſtraktion ſeiner Zeit zurückgeſtoßenen Sehnſucht iſt das genannte Gedicht hervorgegangen. Der urſprünglichen Abfaſſung des Gedichts nach iſt Schiller's Richtung gegen das Chriſtenthum durchaus polemiſch, nachher hat er die Härte gemildert, da ſie nur gegen die Verſtandesanſicht der Aufklärung gerichtet war, welche in ſpäterer Zeit ſelber ihre Herrſchaft zu verlieren anfing. Er preiſt zunächſt die griechiſche Anſchauung glücklich, für welche die ganze Natur belebt und voll Götter war, dann geht er auf die Gegenwart und deren proſaiſche Auffaſſung der Naturgeſetze und Stellung des Menſchen zu Gott über, und ſagt:

— Dieſe traur'ge Stille
Kündigt ſie mir meinen Schöpfer an?
Finſter wie er ſelbſt iſt ſeine Hülle,
Mein Entſagen, was ihn feiern kann.

Allerdings macht die Entſagung im Chriſtenthum ein weſentliches Moment aus, aber nur in der mönchiſchen Vorſtellung fordert ſie vom Menſchen, das Gemüth, die Empfindung, die ſogenannten Triebe der Natur in ſich abzutödten, der ſittlichen, vernünftigen, wirklichen Welt, der Familie, dem Staat ſich nicht einzuverleiben, ebenſo als die Aufklärung und ihr Deismus, welcher, daß Gott unerkennbar ſey, vorgiebt, dem Menſchen die höchſte Entſagung auferlegt, die Entſagung, von Gott nicht zu wiſſen, ihn nicht zu begreifen. Der wahrhaft chriſtlichen Anſchauung nach iſt die Entſagung dagegen nur das Moment der Vermittlung, der Durchgangspunkt, in welchem das bloß Natürliche, Sinnliche und Endliche überhaupt ſeine Unangemeſſenheit abthut, um den Geiſt zur höheren Freiheit und Verſöhnung mit ſich ſelbſt kommen zu laſſen, eine Freiheit und Seligkeit,

welche die Griechen nicht kannten. Von der Feier des einsamen Gottes, von der bloßen Abgeschiedenheit seiner, und Loslösung von der entgötterten Welt darf dann im Christenthum die Rede nicht seyn, denn gerade jener geistigen Freiheit und Versöhnung des Geistes ist Gott immanent, und nach dieser Seite betrachtet ist das schiller'sche berühmte Wort:

Da die Götter menschlicher noch waren,
Waren Menschen göttlicher

durchweg falsch. Als wichtiger müssen wir deshalb die spätere Aenderung des Schlusses herausheben, in der es von den griechischen Göttern heißt:

Aus der Zeitfluth weggerissen schweben
Sie gerettet auf des Pindus Höhn;
Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn.

Damit ist ganz das bestätigt, was wir schon oben angeführt haben, die griechischen Götter hätten ihren Sitz nur in der Vorstellung und Phantasie, sie könnten weder in der Wirklichkeit des Lebens ihren Platz behaupten, noch dem endlichen Geist seine letztliche Befriedigung geben.

In einer andern Art hat sich Parny, seiner gelungenen Elegieen wegen der französische Tibull genannt, in einem ausführlichen Gedicht in zehn Gesängen, einer Art Epopoe, „la guerre des Dieux," gegen das Christenthum gewendet, um durch Scherz und Komik mit offener Frivolität des Witzes, doch mit Laune und Geist sich über die christlichen Vorstellungen lustig zu machen. Die Späße sollen aber nichts weiter als ausgelassene Leichtfertigkeit seyn, und es soll nicht etwa die Liederlichkeit zur Heiligkeit und höchsten Vortrefflichkeit gemacht werden, wie zur Zeit von Friedrich von Schlegel's Lucinde. Maria kommt allerdings in jenem Gedichte sehr schlecht weg, die Mönche, Dominikaner, Franciskaner u. s. f., lassen sich vom Wein und den Bacchantinnen wie die Nonnen von den Faunen verführen, und da geht's denn sehr bös zu. Zuletzt aber werden die Göt-

ter der alten Welt beſiegt, und ziehn ſich zurück vom Olymp auf den Parnaß.

Goethe endlich in ſeiner Braut von Korinth hat auf tiefere Weiſe in einem lebendigen Gemälde die Verbannung der Liebe, nicht ſowohl nach dem wahren Principe des Chriſtenthums als nach der übelverſtandenen Forderung von Entſagen und Aufopferung geſchildert, indem er dieſer falſchen Ascetik, welche die Beſtimmung des Weibes, Gattin zu ſeyn, verdammen, und die gezwungene Eheloſigkeit für etwas Heiligeres als die Ehe halten will, die Naturgefühle des Menſchen entgegenſetzt. Wie wir bei Schiller den Gegenſatz der griechiſchen Phantaſie und der Verſtandes-Abſtraktionen der modernen Aufklärung finden, ſo ſehn wir hier die griechiſche ſittlich ſinnliche Berechtigung in Rückſicht auf Liebe und Ehe Vorſtellungen gegenüber gebracht, welche nur einem einſeitigen, unwahrhaften Standpunkte der chriſtlichen Religion angehört haben. Es iſt mit großer Kunſt dem Ganzen ein ſchauderhafter Ton gegeben, vornehmlich darin, daß es ungewiß bleibt, ob es ſich um ein wirkliches Mädchen oder um eine Todte, eine Lebendige oder ein Geſpenſt handelt, und im Versmaaß iſt ebenſo ganz meiſterhaft die Tändelei mit Feierlichkeit, die deſto ſchauerlicher wird, verwebt.

c) Ehe wir nun aber die neue Kunſtform, deren Gegenſatz gegen die alte dem Verlauf der Kunſtentwicklung, wie wir ihn hier ſeinen weſentlichen Momenten nach zu betrachten haben, nicht angehört, in ihrer Tiefe zu erkennen verſuchen, müſſen wir vorerſt denjenigen Uebergang, der in die alte Kunſt ſelber hineinfällt, uns in ſeiner nächſten Geſtalt zur Anſchauung bringen. Das Princip dieſes Ueberganges liegt darin, daß ſich der Geiſt, deſſen Individualität bisher mit den wahren Subſtanzen der Natur und des menſchlichen Daſeyns als im Einklang angeſchaut wurde, und der ſich, ſeinem eigenen Leben, Wollen und Wirken nach, in dieſem Einklang wußte und fand, jetzt in die Unendlichkeit des Innern zurückzuziehn anfängt, doch

statt der wahren Unendlichkeit nur eine formelle und selber noch endliche Rückkehr in sich gewinnt. —

Werfen wir einen näheren Blick auf die konkreten Zustände, die dem angegebenen Princip entsprechen, so sahen wir bereits, daß die griechischen Götter zu ihrem Gehalt die Substanzen des wirklichen menschlichen Lebens und Handelns hatten. Außer der Anschauung von den Göttern ist nun die höchste Bestimmung, das allgemeine Interesse und der Zweck im Daseyn zugleich als ein Existirendes vorhanden gewesen. Wie es der griechischen geistigen Kunstgestalt wesentlich war, auch als äußerlich und wirklich zu erscheinen, so hat sich auch die absolute geistige Bestimmung des Menschen zu einer erscheinenden realen Wirklichkeit herausgearbeitet, mit deren Substanz und Allgemeinheit in Einklang zu seyn das Individuum die Forderung machte. Dieser höchste Zweck war in Griechenland das Staatsleben, die Staatsbürgerschaft und deren Sittlichkeit und lebendiger Patriotismus. Außer diesem Interesse gab es kein höheres, wahrhafteres. Das Staatsleben nun aber, als weltliche und äußerliche Erscheinung, fällt, wie die Zustände der weltlichen Wirklichkeit überhaupt, der Vergänglichkeit anheim. Es ist nicht schwer, zu zeigen, daß ein Staat in solcher Art der Freiheit, so unmittelbar identisch mit allen Bürgern, welche als solche schon die höchste Thätigkeit in allen öffentlichen Angelegenheiten in ihren Händen haben, nur klein und schwach seyn kann, und sich theils durch sich selbst zerstören muß, theils äußerlich, im Verlauf der Weltgeschichte zertrümmert wird. — Denn bei diesem unmittelbaren Zusammengeschlossenseyn des Individuums mit der Allgemeinheit des Staatslebens ist einerseits die subjektive Eigenthümlichkeit und deren private Partikularität noch nicht zu ihrem Rechte gelangt, und findet keinen Raum für eine dem Ganzen unschädliche Ausbildung. Als unterschieden aber von dem Substantiellen, in welches sie nicht mit aufgenommen ist, bleibt sie die beschränkte, natürliche Selbstsucht, die nun für sich ihre eigenen Wege geht,

ihre von dem wahren Intereſſe des Ganzen abliegenden Intereſſen verfolgt, und dadurch zum Verderben des Staates ſelbſt wird, dem ſie ſich zuletzt entgegenzuſtellen die ſubjektive Macht erringt. Andererſeits erwacht innerhalb dieſer Freiheit ſelbſt das Bedürfniß einer höheren Freiheit des Subjekts in ſich ſelbſt, das nicht nur im Staat, als ſubſtantiellem Ganzen, nicht nur in der gegebenen Sitte und Geſetzlichkeit, ſondern in ſeinem eigenen Innern frei zu ſeyn den Anſpruch macht, in ſofern es das Gute und Rechte aus ſich ſelbſt in ſeinem ſubjektiven Wiſſen ſich erzeugen und zur Anerkenntniß bringen will. Das Subjekt verlangt das Bewußtſeyn, in ſich ſelbſt als Subjekt ſubſtantiell zu ſeyn, und dadurch entſteht in jener Freiheit ein neuer Zwiſt zwiſchen dem Zweck für den Staat, und für ſich ſelbſt als in ſich freies Individuum. Ein ſolcher Gegenſatz hat ſchon zur Zeit des Sokrates angefangen, während nach der anderen Seite hin Eitelkeit, Selbſtſucht und die Zügelloſigkeit der Demokratie und Demagogie den wirklichen Staat in einer Weiſe zerrütteten, daß Männer wie Xenophon und Plato einen Ekel vor den Zuſtänden ihrer Vaterſtadt empfanden, in welcher die Beſorgung der allgemeinen Angelegenheiten in ſelbſtſüchtigen und leichtſinnigen Händen lag.

Der Geiſt des Uebergangs beruht deshalb zunächſt auf der Entzweiung überhaupt zwiſchen dem für ſich ſelbſtſtändigen Geiſtigen und dem äußerlichen Daſeyn. Das Geiſtige in dieſer Trennung von ſeiner Realität, in welcher es ſich nicht mehr wiederfindet, iſt damit das abſtrakt Geiſtige, doch nicht etwa der Eine orientaliſche Gott, ſondern im Gegentheil das ſich wiſſende wirkliche Subjekt, welches alles Allgemeine des Gedankens, das Wahre, Gute, die Sitte, in ſeiner ſubjektiven Innerlichkeit hervorbringt und feſthält, und darin nicht das Wiſſen einer vorhandenen Wirklichkeit, ſondern nur ſeine eigenen Gedanken und Ueberzeugungen hat. Dieß Verhältniß, inſoweit es bei dem Gegenſatze ſtehn bleibt, und die Seiten deſſelben als bloß entgegen-

gesetzte einander gegenüberstellt, wäre ganz prosaischer Natur. Zu dieser Prosa jedoch kommt es auf dieser Stufe noch nicht. Einerseits nämlich ist zwar ein Bewußtseyn vorhanden, das, als fest in sich, das Gute will, die Erfüllung seines Verlangens, die Realität seines Begriffs sich in der Tugend seines Gemüths, so wie in den alten Göttern, Sitten und Gesetzen vorstellt; zugleich aber ist es gegen das Daseyn als Gegenwart, gegen das wirkliche politische Leben seiner Zeit, die Auflösung der alten Gesinnung, des früheren Patriotismus und der Staatsweisheit gereizt, und steht damit allerdings im Gegensatz des subjektiven Innern und der äußeren Realität. Denn in seinem eigenen Inneren genießt es in jenen bloßen Vorstellungen von der wahrhaftigen Sittlichkeit nicht seine volle Befriedigung, und wendet sich deshalb gegen das Aeußere hinaus, auf welches es sich negativ, feindselig, mit dem Zweck, dasselbe zu verändern, bezieht. Es ist damit, wie gesagt, einerseits allerdings ein innerer Gehalt vorhanden, der sich bestimmt und fest aussprechend es zugleich mit einer vorliegenden, jenem Gehalt widersprechenden Welt zu thun hat, und diese Wirklichkeit, in den Zügen ihres dem Guten und Wahren entgegengesetzten Verderbens zu schildern die Aufgabe erhält; andererseits jedoch findet dieser Gegensatz noch in der Kunst selbst seine Lösung. Es kommt nämlich eine neue Kunstform hervor, in welcher der Kampf des Gegensatzes nicht durch Gedanken geführt wird, und beim Zwiespalt stehn bleibt, sondern die Wirklichkeit in der Thorheit ihres Verderbens selber wird in der Weise zur Darstellung gebracht, daß sie sich in sich selbst zerstört, damit eben in dieser Selbstzerstörung des Nichtigen das Wahre sich als feste, bleibende Macht aus diesem Wiederscheine zeigen könne, und der Seite der Thorheit und Unvernunft nicht die Kraft eines direkten Gegensatzes gegen das in sich Wahrhaftige gelassen werde. Von dieser Art ist die Komik, wie sie Aristophanes unter den Griechen

in Bezug auf die wesentlichsten Gebiete der Wirklichkeit seiner Zeit zornlos, in reiner, heiterer Lustigkeit gehandhabt hat.

3. Die Satyre.

Diese der Kunst noch gemäße Lösung sehen wir jedoch ebensosehr dadurch verschwinden, daß die Entgegensetzung bei der Form des Gegensatzes selber beharrt, und deshalb an die Stelle der poetischen Versöhnung ein prosaisches Verhältniß beider Seiten herbeiführt, durch welches die klassische Kunstform als aufgehoben erscheint, indem dasselbe die plastischen Götter wie die schöne Menschenwelt untergehen läßt. Hier haben wir uns nun sogleich nach der Kunstform umzublicken, welche sich noch in diesen Uebergang zu einer höheren Gestaltungsweise hineinzustellen, und ihn zu verwirklichen vermag. — Als Endpunkt der symbolischen Kunst fanden wir gleichfalls die Abscheidung der Gestalt als solcher von ihrer Bedeutung in einer Mannigfaltigkeit von Formen; in der Vergleichung, Fabel, Parabel, dem Räthsel u. s. f. Macht nun die ähnliche Trennung auch an dieser Stelle den Grund der Auflösung des Ideals aus, so entsteht die Frage nach dem Unterschiede der jetzigen Art des Uebergangs von der früheren. Der Unterschied ist folgender.

a) In der eigentlich symbolischen und vergleichenden Kunstform sind die Gestalt und Bedeutung einander zwar von Hause aus, ihrer Verwandtschaft und Beziehung ungeachtet, fremd, sie stehen jedoch in keinem negativen, sondern in freundlichem Verhältnisse, denn gerade die in beiden Seiten gleichen oder ähnlichen Qualitäten und Züge erweisen sich als Grund ihrer Verknüpfung und Vergleichung. Ihre bleibende Trennung und Fremdheit innerhalb solcher Einigung ist deshalb weder in Bezug auf die geschiedenen Seiten feindlicher Art, noch ist dadurch eine an und für sich enge Verschmelzung auseinander gerissen. Das Ideal der klassischen Kunst dagegen geht von der

vollendeten Ineinsbildung der Bedeutung und Gestalt, der geistigen innern Individualität und deren Leiblichkeit aus, und wenn sich daher die zu solcher vollendeten Einheit zusammengefügten Seiten von einander loslösen, so geschieht es nur, weil sie sich nicht mehr mit einander vertragen können, und aus ihrer friedlichen Versöhnung zur Unvereinbarkeit und Feindschaft heraustreten müssen.

b) Mit dieser Form des Verhältnisses, im Unterschiede des Symbolischen, hat sich ferner auch der Inhalt der Seiten geändert, welche sich jetzt gegenüberstehn. In der symbolischen Kunstform nämlich sind es mehr oder weniger Abstraktionen, allgemeine Gedanken, oder doch bestimmte Sätze in Form von Reflexions-Allgemeinheiten, welche durch die symbolische Kunstgestalt eine andeutende Versinnlichung erhalten; in der Form dagegen, die sich auf diesem Uebergange zur romantischen Kunst geltend macht, ist der Inhalt zwar von der ähnlichen Abstraktion allgemeiner Gedanken, Gesinnungen und Verstandessätze, aber nicht diese Abstraktionen als solche, sondern ihr Daseyn im subjektiven Bewußtseyn und sich auf sich stützenden Selbstbewußtseyn geben den Gehalt für die eine Seite des Gegensatzes ab. Denn die nächste Forderung dieser Mittelstufe besteht darin, daß das Geistige, welches das Ideal errungen hat, für sich selbstständig heraustrete. Schon in der klassischen Kunst war die geistige Individualität die Hauptsache, obschon sie, nach Seiten ihrer Realität, mit ihrem unmittelbaren Daseyn versöhnt blieb. Jetzt gilt es nun, eine Subjektivität darzustellen, welche die Herrschaft über die ihr nicht mehr angemessene Gestalt und äußere Realität überhaupt zu erringen sucht. Damit wird die geistige Welt für sich frei; sie hat sich dem Sinnlichen entnommen und erscheint deshalb durch diese Zurückgezogenheit in sich als selbstbewußtes, sich nur in seiner Innerlichkeit genügendes Subjekt. Dieß Subjekt aber, das die Aeußerlichkeit von sich stößt, ist sei-

ner geiſtigen Seite nach noch nicht die wahre Totalität, welche zu ihrem Inhalte das Abſolute in Form der ſelbſtbewußten Geiſtigkeit hat, ſondern iſt, als von dem Gegenſatz gegen das Wirkliche behaftet, eine bloß abſtrakte, endliche, unbefriedigte Subjektivität. — Ihr gegenüber ſteht eine ebenſo endliche Wirklichkeit, die nun auch ihrerſeits frei wird, doch eben deshalb, da das wahrhaft Geiſtige aus ihr heraus in das Innere zurückgegangen iſt und ſich in ihr nicht mehr wiederfinden will und kann, als eine götterloſe Wirklichkeit und ein verdorbenes Daſeyn erſcheint. In dieſer Weiſe bringt die Kunſt jetzt einen denkenden Geiſt, ein auf ſich als Subjekt beruhendes Subjekt in abſtrakter Weisheit mit dem Wiſſen und Wollen des Guten und der Tugend in einen feindlichen Gegenſatz gegen das Verderben ſeiner Gegenwart. Das Unaufgelöſte dieſes Gegenſatzes, in welchem Inneres und Aeußeres in feſter Disharmonie bleiben, macht das Proſaiſche des Verhältniſſes beider Seiten aus. Ein edler Geiſt, ein tugendhaftes Gemüth, dem die Realiſation ſeines Bewußtſeyns in einer Welt des Laſters und der Thorheit verſagt bleibt, wendet ſich mit leidenſchaftlicher Indignation oder feinerem Witze und froſtigerer Bitterkeit gegen das vor ihm liegende Daſeyn, und zürnt oder ſpottet der Welt, welche ſeiner abſtrakten Idee der Tugend und Wahrheit direkt widerſpricht.

Die Kunſtform, welche dieſe Geſtalt des hervorbrechenden Gegenſatzes der endlichen Subjektivität und der entarteten Aeußerlichkeit annimmt, iſt die Satyre, mit welcher die gewöhnlichen Theorien niemals haben zurecht kommen können, indem ſie ſtets in Verlegenheit blieben, wo ſie dieſelbe einſchieben ſollten. Denn von Epiſchem hat die Satyre gar nichts, und zur Lyrik gehört ſie eigentlich auch nicht, indem ſich im Satyriſchen nicht die Empfindung des Gemüths ausſpricht, ſondern das Allgemeine des Guten und in ſich Nothwendigen, welches

zwar mit subjektiver Besonderheit vermischt, als besondere Tugendhaftigkeit dieses oder jenes Subjekts erscheint, doch nicht in freier, ungehinderter Schönheit der Vorstellung sich genießt, und diesen Genuß ausströmt, sondern den Mißklang der eigenen Subjektivität und deren abstrakte Grundsätze, der empirischen Wirklichkeit gegenüber, mißmüthig festhält, und in sofern weder wahrhafte Poesie noch wahrhafte Kunstwerke producirt. Deshalb ist der satyrische Standpunkt nicht aus jenen Gattungen der Poesie zu begreifen, sondern muß allgemeiner als diese Uebergangsform des klassischen Ideals gefaßt werden.

c) Indem es nun die ihrem innern Gehalt nach prosaische Auflösung des Ideals ist, welche sich im Satyrischen kund giebt, so haben wir den wirklichen Boden für dasselbe nicht in Griechenland, als dem Lande der Schönheit, zu suchen. Die Satyre in der eben beschriebenen Gestalt kommt den Römern eigenthümlich zu. Der Geist der römischen Welt ist die Herrschaft der Abstraktion, des todten Gesetzes, die Zertrümmerung der Schönheit und heiteren Sitte, das Zurückdrängen der Familie, als der unmittelbaren, natürlichen Sittlichkeit, überhaupt die Aufopferung der Individualität, welche sich an den Staat hingiebt, und im Gehorsam gegen das abstrakte Gesetz ihre kaltblütige Würde und verständige Befriedigung findet. Das Princip dieser politischen Tugend, deren kalte Härte sich nach außen alle Völker-Individualität unterwirft, während das formelle Recht im Innern sich in der ähnlichen Schärfe bis zur Vollendung ausbildet, ist der wahren Kunst entgegen. So finden wir denn auch in Rom keine schöne, freie und große Kunst. Skulptur und Malerei, epische, lyrische und dramatische Poesie haben die Römer von den Griechen überkommen und sich angelernt. Es ist merkwürdig, daß was als einheimisch bei den Römern angesehn werden kann, komische Farcen, die Fescenninen und Atellanen sind, wogegen die gebildeteren Komödien, selbst des Plautus und ohne-

hin des Terenz, von den Griechen abgeborgt, und eine Sache mehr der Nachahmung als der selbstständigen Produktion waren. Auch Ennius schöpfte schon aus griechischen Quellen und machte die Mythologie prosaisch. Eigenthümlich ist den Römern nur jede Kunstweise, welche in ihrem Princip prosaisch ist, das Lehrgedicht z. B., besonders wenn es moralischen Inhalt hat, und seinen allgemeinen Reflexionen nur von außen her den Schmuck des Metrums, der Bilder, Gleichnisse und einer rhetorisch schönen Diktion giebt; vor allem aber die Satyre. Der Geist einer tugendhaften Verdrießlichkeit über die umgebende Welt ist es, der sich zum Theil in hohlen Deklamationen Luft zu machen strebt. Poetischer kann diese an sich selbst prosaische Kunstform nur werden, in sofern sie uns die verderbte Gestalt der Wirklichkeit so vor Augen bringt, daß dieses Verderben durch seine eigene Thorheit in sich zusammenfällt; wie Horaz z. B., der sich als Lyriker ganz in die griechische Kunstform und Weise hineingebildet hat, in seinen Briefen und Satyren, in denen er eigenthümlicher ist, ein lebendiges Bild der Sitten seiner Zeit entwirft, indem er uns Thorheiten schildert, welche in ihren Mitteln ungeschickt sich durch sich selber zerstören. Doch ist auch dieß nur eine zwar feine und gebildete, aber nicht eben poetische Lustigkeit, die sich damit begnügt, was schlecht ist, lächerlich zu machen. Bei anderen dagegen setzt sich die abstrakte Vorstellung des Rechten und der Tugend den Lastern direkt gegenüber, und hier ist es die Verdrießlichkeit, der Aerger, Zorn und Haß, der sich Theils als abstrakte Rednerei von Tugend und Weisheit breit macht, Theils mit der Indignation einer edleren Seele bitter gegen das Verderben und die Knechtschaft der Zeiten losfährt, oder den Lastern des Tages das Bild der alten Sitten, der alten Freiheit, der Tugenden eines ganz anderen vergangenen Weltzustandes, ohne wahrhafte Hoffnung oder Glauben vorhält, doch dem Wanken, den Wechselfällen, der Noth und Gefahr ei-

ner schmachvollen Gegenwart nichts als den stoischen Gleichmuth und die innere Unerschütterlichkeit einer tugendhaften Gesinnung des Gemüths entgegenzusetzen hat. Diese Unzufriedenheit giebt auch der römischen Geschichtschreibung und Philosophie theilweise den ähnlichen Ton. Sallust muß gegen die Sittenverderbniß losziehen, der er selber nicht fremd geblieben war, Livius, trotz seiner rhetorischen Eleganz, sucht in der Schilderung der alten Tage Trost und Befriedigung, und vor allem ist es Tacitus, der mit ebenso großartigem als tiefem Unmuthe, ohne Kahlheit der Deklamation, die Schlechtigkeiten seiner Zeit zu scharfer Anschaulichkeit unwillig aufdeckt. Unter den Satyrikern ist besonders Persius von vieler Herbigkeit, bitterer als Juvenal. Später sehen wir endlich den griechischen Syrer Lucian sich mit heiterem Leichtsinn gegen Alles, Helden, Philosophen und Götter kehren, und vornehmlich die griechischen alten Götter an der Seite ihrer Menschlichkeit und Individualität durchziehn. Doch bleibt er oft schwatzhaft bei der bloßen Aeußerlichkeit der Göttergestalten und ihrer Handlungen stehn und wird dadurch besonders für uns langweilig. Denn wir sind einerseits unserem Glauben nach fertig mit dem, was er zerstören wollte, andererseits wissen wir, daß diese Züge der Götter, aus dem Gesichtspunkt der Schönheit betrachtet, trotz seinen Späßen und seinem Spott, ihre ewige Gültigkeit haben. —

Heutigen Tages wollen keine Satyren mehr gelingen. Cotta und Goethe haben Preisaufgaben auf Satyren gestellt; es sind keine Gedichte dieser Gattung eingegangen. Es gehören feste Grundsätze dazu, mit welchen die Gegenwart in Widerspruch steht, eine Weisheit, die abstrakt bleibt, eine Tugend, die in starrer Energie nur an sich selber festhält, und sich mit der Wirklichkeit wohl in Kontrast bringen, die ächte poetische Auflösung jedoch des Falschen und Widerwärtigen und die ächte Versöhnung im Wahren nicht zu Stande bringen kann.

Bei diesem Zwiespalt aber der abstrakten innern Gesinnung und äußeren Objektivität darf die Kunst, ohne aus ihrem eigenen Principe herauszutreten, nicht stehn bleiben. Das Subjektive muß als das in sich selbst Unendliche und Anundfürsichseyende aufgefaßt werden, das, wenn es auch die endliche Wirklichkeit nicht als das Wahre bestehn läßt, sich doch nicht im bloßen Gegensatze gegen dieselbe negativ verhält, sondern ebensosehr zur Versöhnung fortgeht, und in dieser Thätigkeit erst, den idealen Individuen der klassischen Kunstform gegenüber, als die absolute Subjektivität zur Darstellung kommt. —

Dritter Abschnitt.

Die romantische Kunstform.

Einleitung.

Vom Romantischen überhaupt.

Die Form der romantischen Kunst bestimmt sich, wie dieß bis hieher in unserer Betrachtung jedesmal der Fall war, aus dem inneren Begriffe des Gehalts, welchen darzustellen die Kunst berufen ist, und so müssen wir uns zunächst das eigenthümliche Princip des neuen Inhaltes klar zu machen versuchen, der jetzt, als der absolute Inhalt der Wahrheit zu einer neuen Weltanschauung und Kunstgestaltung in's Bewußtseyn tritt.

Auf der Stufe des Anfangs der Kunst bestand der Trieb der Phantasie in dem Aufstreben aus der Natur zur Geistigkeit. Dieß Streben aber blieb nur ein Suchen des Geistes, welcher daher, in sofern er noch nicht den eigentlichen Inhalt für die Kunst abgab, sich auch nur als äußerliche Form für die Naturbedeutungen, oder subjektivitätslosen Abstraktionen des substantiellen Innern, die den eigentlichen Mittelpunkt bildeten, geltend machen konnte.

Das Umgekehrte zweitens fanden wir in der klassischen Kunst. Hier ist die Geistigkeit, obschon sie sich erst durch die Aufhebung der Naturbedeutungen für sich selber herauszuringen vermag, die Grundlage und das Princip des Inhalts, die Naturerscheinung im Leiblichen und Sinnlichen die äußere Form.

Dieſe Form jedoch blieb nicht, wie auf der erſten Stufe, nur oberflächlich, unbeſtimmt, und von ihrem Gehalt undurchdrungen, ſondern die Vollendung der Kunſt erreichte gerade dadurch ihren Gipfel, daß ſich das Geiſtige vollſtändig durch ſeine äußere Erſcheinung hindurchzog, das Natürliche in dieſer ſchönen Einigung idealiſirte und zur gemäßen Realität des Geiſtes in ſeiner ſubſtantiellen Individualität ſelber machte. Dadurch ward die klaſſiſche Kunſt die begriffsgemäße Darſtellung des Ideals, die Vollendung des Reichs der Schönheit. Schönres kann nichts ſeyn und werden.

Dennoch giebt es Höheres, als die ſchöne Erſcheinung des Geiſtes in ſeiner unmittelbaren, wenn auch vom Geiſt als ihm adäquat erſchaffenen, ſinnlichen Geſtalt. Denn dieſe Einigung, die ſich im Elemente des Aeußern vollbringt, und dadurch die ſinnliche Realität zum angemeſſenen Daſeyn macht, widerſtrebt ebenſoſehr wieder dem wahren Begriff des Geiſtes, und drängt ihn aus ſeiner Verſöhnung im Leiblichen auf ſich ſelbſt, zur Verſöhnung ſeiner in ſich ſelber zurück. Die einfache, gediegene Totalität des Ideals löſt ſich auf, und zerfällt in die gedoppelte Totalität des in ſich ſelber ſeyenden Subjektiven und der äußeren Erſcheinung, um den Geiſt durch dieſe Trennung die tiefere Verſöhnung in ſeinem eigenen Elemente des Innern erreichen zu laſſen. Der Geiſt, der die Angemeſſenheit ſeiner mit ſich, die Einheit ſeines Begriffs und ſeiner Realität zum Princip hat, kann ſein entſprechendes Daſeyn nur in ſeiner heimiſchen, eigenen geiſtigen Welt der Empfindung, des Gemüths, überhaupt der Innerlichkeit finden. Dadurch kommt der Geiſt zu dem Bewußtſeyn, ſein Andres, ſeine Exiſtenz, als Geiſt an ihm und in ihm ſelber zu haben, und damit erſt ſeine Unendlichkeit und Freiheit zu genießen.

1) Dieſe Erhebung des Geiſtes zu ſich, durch welche er ſeine Objektivität, welche er ſonſt im Aeußerlichen und Sinnlichen des Daſeyns ſuchen mußte, in ſich ſelber gewinnt und ſich

in dieser Einigkeit mit sich selber empfindet und weiß, macht das Grund-Princip der romantischen Kunst aus. Hiermit ist nun sogleich die nothwendige Bestimmung verbunden, daß für diese letzte Kunststufe die Schönheit des klassischen Ideals, und deshalb die Schönheit in ihrer eigensten Gestalt und ihrem gemäßesten Inhalt, kein Letztes mehr ist. Denn auf der Stufe der romantischen Kunst weiß der Geist, daß seine Wahrheit nicht darin besteht, sich in die Leiblichkeit zu versenken; im Gegentheil, er wird sich seiner Wahrheit nur dadurch gewiß, daß er sich aus dem Aeußeren in seine Innigkeit mit sich zurückführt, und die äußere Realität als ein ihm nicht adäquates Daseyn setzt. Wenn daher auch dieser neue Gehalt die Aufgabe in sich faßt, sich schön zu machen, so bleibt ihm dennoch die Schönheit in dem bisherigen Sinne etwas Untergeordnetes, und wird zur geistigen Schönheit des an und für sich Innern, als der in sich unendlichen geistigen Subjektivität.

Damit nun aber der Geist zu seiner Unendlichkeit gelange, muß er sich ebensosehr aus der bloß formellen und endlichen Persönlichkeit zum Absoluten erheben; d. h. das Geistige muß sich als von dem schlechthin Substantiellen erfülltes und darin sich selbst wissendes und wollendes Subjekt zur Darstellung bringen. Umgekehrt darf deshalb das Substantielle, Wahre, nicht als ein bloßes Jenseits der Menschlichkeit aufgefaßt, und der Anthropomorphismus der griechischen Anschauung abgestreift seyn, sondern das Menschliche als wirkliche Subjektivität muß zum Princip gemacht, und das Anthropomorphistische, wie wir bereits früher sahen, dadurch erst vollendet werden.

2) Aus den näheren Momenten, welche in dieser Grundbestimmung liegen, haben wir nun im Allgemeinen den Kreis der Gegenstände so wie die Form zu entwickeln, deren veränderte Gestalt durch den neuen Inhalt der romantischen Kunst bedingt ist.

Der wahre Inhalt des Romantischen ist die absolute In-

nerlichkeit, die entsprechende Form die geistige Subjektivität, als Erfassen ihrer Selbstständigkeit und Freiheit. Dieß in sich Unendliche und an und für sich Allgemeine ist die absolute Negativität von allem Besondern, die einfache Einheit mit sich, die alles Außereinander, alle Processe der Natur und deren Kreislauf des Entstehens, Vergehens und Wiedererstehens, alle Beschränktheit des geistigen Daseyns verzehrt, und alle besonderen Götter zu der reinen unendlichen Identität mit sich aufgelöst hat. In diesem Pantheon sind alle Götter entthront, die Flamme der Subjektivität hat sie zerstört, und statt der plastischen Vielgötterei kennt die Kunst jetzt nur einen Gott, einen Geist, eine absolute Selbstständigkeit, welche als das absolute Wissen und Wollen ihrer selbst mit sich in freier Einheit bleibt, und nicht mehr zu jenen besonderen Charakteren und Funktionen auseinanderfällt, deren einziger Zusammenhalt der Zwang einer dunkeln Nothwendigkeit war. — Die absolute Subjektivität als solche jedoch würde der Kunst entfliehn, und nur dem Denken zugänglich seyn, wenn sie nicht, um wirkliche, ihrem Begriff gemäße Subjektivität zu seyn, auch in das äußere Daseyn hereinträte, und aus dieser Realität sich in sich zusammennähme. Dieß Moment der Wirklichkeit gehört dem Absoluten an, weil das Absolute, als unendliche Negativität, sich selbst als einfache Einheit des Wissens mit sich, und damit als Unmittelbarkeit, zum Resultat ihrer Thätigkeit hat. Dieser auch unmittelbaren Existenz wegen, welche im Absoluten selber begründet ist, erweist sich dasselbe nicht als der Eine eifrige Gott, der das Natürliche und endliche menschliche Daseyn nur aufhebt, ohne sich darin als wirkliche göttliche Subjektivität zur Erscheinung herauszugestalten, sondern das wahrhaft Absolute schließt sich auf, und gewinnt dadurch eine Seite, nach welcher es auch für die Kunst erfaßbar und darstellbar wird.

Das Daseyn Gottes aber ist nicht das Natürliche und Sinnliche als solches, sondern das Sinnliche zur Unsinnlichkeit,

zur geistigen Subjektivität gebracht, die, statt in ihrer äußeren Erscheinung die Gewißheit ihrer, als des Absoluten, zu verlieren, gerade durch ihre Realität erst die gegenwärtige wirkliche Gewißheit selber erhält. Gott in seiner Wahrheit ist deshalb kein bloßes aus der Phantasie erzeugtes Ideal, sondern er stellt sich mitten in die Endlichkeit und äußere Zufälligkeit des Daseyns hinein, und weiß sich dennoch in ihr als göttliches Subjekt, das in sich unendlich bleibt und diese Unendlichkeit für sich macht. Indem dadurch das wirkliche Subjekt die Erscheinung Gottes ist, gewinnt die Kunst jetzt erst das höhere Recht, die menschliche Gestalt und Weise der Aeußerlichkeit überhaupt zum Ausdruck des Absoluten zu verwenden, obschon die neue Aufgabe der Kunst nur darin bestehn kann, in dieser Gestalt nicht die Versenkung des Innern in die äußere Leiblichkeit, sondern umgekehrt, die Zurücknahme des Innern in sich, das geistige Bewußtseyn Gottes im Subjekt zur Anschauung zu bringen. Die unterschiedenen Momente, welche die Totalität dieser Weltanschauung als Totalität der Wahrheit selber ausmachen, finden daher jetzt ihre Erscheinung am Menschen in der Art, daß weder das Natürliche als solches, als Sonne, Himmel, Gestirne u. s. f. den Inhalt und die Form abgiebt, noch der griechische Götterkreis der Schönheit, noch Helden und äußere Thaten auf dem Boden der Familiensittlichkeit und des politischen Lebens, sondern das wirkliche, einzelne Subjekt in seiner inneren Lebendigkeit ist es, das unendlichen Werth erhält, indem sich in ihm allein die ewigen Momente der absoluten Wahrheit, die nur als Geist wirklich ist, zum Daseyn auseinanderbreiten und zusammenfassen.

Vergleichen wir diese Bestimmung der romantischen Kunst mit der Aufgabe der klassischen, wie die griechische Skulptur dieselbe in gemäßester Weise erfüllt hat, so drückt die plastische Göttergestalt nicht die Bewegung und Thätigkeit des Geistes aus, der aus seiner leiblichen Realität in sich gegangen, und

zum innerlichen Fürſichſeyn durchgedrungen iſt. Das Veränderliche und Zufällige der empiriſchen Individualität iſt zwar in jenen hohen Bildern der Götter getilgt, was ihnen aber fehlt, iſt die Wirklichkeit der für ſich ſeyenden Subjektivität in dem Wiſſen und Wollen ihrer ſelbſt. Aeußerlich zeigt ſich dieſer Mangel darin, daß den Skulptur-Geſtalten der Ausdruck der einfachen Seele, das Licht des Auges, abgeht. Die höchſten Werke der ſchönen Skulptur ſind blicklos, ihr Inneres ſchaut nicht als ſich wiſſende Innerlichkeit in dieſer geiſtigen Konzentration, welche das Auge kund giebt, aus ihnen heraus. Dieß Licht der Seele fällt außerhalb ihrer und gehört dem Zuſchauer an, der den Geſtalten nicht Seele in Seele, Auge in Auge zu blicken vermag. Der Gott der romantiſchen Kunſt aber erſcheint ſehend, ſich wiſſend, innerlich ſubjektiv, und ſein Inneres dem Inneren aufſchließend. Denn die unendliche Negativität, das ſich Zurücknehmen des Geiſtigen in ſich, hebt die Ergoſſenheit in das Leibliche auf; die Subjektivität iſt das geiſtige Licht, das in ſich ſelbſt, in ſeinen vorher dunkeln Ort ſcheint, und während das natürliche Licht nur an einem Gegenſtande leuchten kann, ſich ſelbſt dieſer Boden und Gegenſtand iſt, an welchem es ſcheint, und den es als ſich ſelber weiß. Indem nun aber dieß abſolut Innre ſich zugleich in ſeinem wirklichen Daſeyn als menſchliche Erſcheinungsweiſe ausſpricht, und das Menſchliche mit der geſammten Welt in Zuſammenhang ſteht, ſo knüpft ſich hieran zugleich eine breite Mannigfaltigkeit ſowohl des geiſtig Subjektiven als auch des Aeußeren, auf welches der Geiſt ſich als auf das Seinige bezieht.

Die ſo geſtaltete Wirklichkeit der abſoluten Subjektivität kann folgende Formen des Inhalts und der Erſcheinung haben.

a) Den erſten Ausgangspunkt müſſen wir von dem Abſoluten ſelber nehmen, welches als wirklicher Geiſt ſich ein Daſeyn giebt, ſich weiß und bethätigt. Hier wird die menſchliche Geſtalt ſo dargeſtellt, daß ſie unmittelbar gewußt wird, als das

Göttliche in sich habend. Der Mensch erscheint nicht als Mensch in bloß menschlichem Charakter, beschränkter Leidenschaft, endlichen Zwecken und Ausführungen, oder als im bloßen Bewußtseyn von Gott, sondern als der sich wissende einzige und allgemeine Gott selber, in dessen Leben und Leiden, Geburt, Sterben und Auferstehen sich nun auch für das endliche Bewußtseyn offenbar macht, was Geist, was das Ewige und Unendliche seiner Wahrheit nach sey. Diesen Inhalt stellt die romantische Kunst in der Geschichte Christi, seiner Mutter, seinen Jüngern, sowie auch aller derer dar, in welchen der heilige Geist wirksam und die ganze Göttlichkeit vorhanden ist. Denn in sofern es Gott, der eben so in sich Allgemeine, ist, der in dem menschlichen Daseyn erscheint, so ist diese Realität nicht auf das einzelne, unmittelbare Daseyn in der Gestalt Christi beschränkt, sondern entfaltet sich zur gesammten Menschheit, in welcher der Geist Gottes sich gegenwärtig macht, und in dieser Wirklichkeit mit sich selbst in Einheit bleibt. Die Ausbreitung dieses Selbstanschauens, In-sich- und Bei-sich-seyns des Geistes ist der Frieden, das Versöhntseyn des Geistes mit sich in seiner Objektivität, — eine göttliche Welt, ein Reich Gottes, in welchem das Göttliche, das von Hause aus die Versöhnung mit seiner Realität zu seinem Begriff hat, sich in dieser Versöhnung vollführt, und dadurch für sich selber ist. —

b) Wie sehr nun aber auch diese Identifikation sich im Wesen des Absoluten selber begründet zeigt, so ist sie als geistige Freiheit und Unendlichkeit keine unmittelbar von Hause aus in der weltlichen, natürlichen und geistigen Wirklichkeit vorhandene Versöhnung, sondern vollbringt sich im Gegentheil nur als die Erhebung des Geistes aus der Endlichkeit seines unmittelbaren Daseyns zu seiner Wahrheit. Dazu gehört, daß der Geist, um seine Totalität und Freiheit zu gewinnen, sich von sich abtrenne, und sich als Endlichkeit der Natur und des Geistes, sich selber als dem an sich Unendlichen entgegensetze. Mit die-

ſer Zerreißung umgekehrt iſt die Nothwendigkeit verbunden, aus der Abgeſchiedenheit von ſich ſelbſt, innerhalb welcher das Endliche und Natürliche, die Unmittelbarkeit des Daſeyns, das natürliche Herz als das Negative, Ueble, Böſe, beſtimmt iſt, erſt durch Ueberwindung dieſer Nichtigkeit in das Reich der Wahrheit und Befriedigung einzugehn. Dadurch iſt die geiſtige Verſöhnung nur als eine Thätigkeit, Bewegung des Geiſtes zu faſſen und darzuſtellen, als ein Proceß, in deſſen Verlauf ein Ringen und Kampf entſteht, und der Schmerz, der Tod, das Wehegefühl der Nichtigkeit, die Qual des Geiſtes und der Leiblichkeit als weſentliches Moment hervortritt. Denn wie Gott zunächſt die endliche Wirklichkeit von ſich ausſcheidet, ſo erhält auch der endliche Menſch, der von ſich außerhalb des göttlichen Reiches anfängt, die Aufgabe, ſich zu Gott zu erheben, das Endliche von ſich loszulöſen, die Nichtigkeit abzuthun, und durch dieſes Ertödten ſeiner unmittelbaren Wirklichkeit das zu werden, was Gott in ſeiner Erſcheinung als Menſch als die wahrhafte Wirklichkeit objektiv gemacht hat. Der unendliche Schmerz dieſer Aufopfrung der eigenſten Subjektivität, Leiden und Tod, welche mehr oder weniger aus der Darſtellung der klaſſiſchen Kunſt ausgeſchloſſen waren, oder mehr nur als natürliches Leiden hervortraten, erhalten erſt im Romantiſchen ihre eigentliche Nothwendigkeit. Man kann nicht ſagen, daß bei den Griechen der Tod in ſeiner weſentlichen Bedeutung ſey aufgefaßt worden. Weder das Natürliche als ſolches, noch die Unmittelbarkeit des Geiſtes in ſeiner Einheit mit der Leiblichkeit, galt ihnen als etwas an ſich ſelbſt Negatives, und der Tod war ihnen deshalb nur ein abſtraktes Vorübergehen, ohne Schrecken und Furchtbarkeit, ein Aufhören ohne weitere unermeßliche Folgen für das hinſterbende Individuum. Wenn ſich aber die Subjektivität in ihrem geiſtigen Inſichſeyn von unendlicher Wichtigkeit wird, dann iſt die Negation, welche der Tod in ſich trägt, eine Negation dieſes Hohen und Wichtigen ſelber, und deswegen furchtbar, ein

Ersterben der Seele, die sich dadurch als das selber an und für sich Negative von allem Glück für immer ausgeschlossen, absolut unglücklich, der ewigen Verdammniß überantwortet finden kann. Die griechische Individualität dagegen schreibt sich, als geistige Subjektivität betrachtet, diesen Werth nicht zu, und darf sich deshalb den Tod mit heiteren Bildern umgeben. Denn der Mensch fürchtet nur für das, was ihm von großem Werthe ist. Das Leben aber hat diesen unendlichen Werth für das Bewußtseyn nur, wenn sich das Subjekt als geistiges, selbstbewußtes, die alleinige Wirklichkeit ist, und nun in gerechter Furcht durch den Tod sich selbst als negativ gesetzt vorstellen muß. Auf der anderen Seite jedoch gewinnt der Tod für die klassische Kunst nun auch nicht die affirmative Bedeutung, die er in der romantischen Kunst erhält. Den Griechen war es nicht Ernst mit dem, was wir Unsterblichkeit heißen. Erst für die spätere Reflexion des subjektiven Bewußtseyns in sich, bei Sokrates hat die Unsterblichkeit einen tieferen Sinn und befriedigt ein weitergeschrittenes Bedürfniß. Als Odysseus z. B. (Odyss. XI, v. 482 — 491) in der Unterwelt den Achilleus glücklicher preist als Alle vor ihm und nach ihm, da er, ehemals geehrt gleich den Göttern, jetzt ein Herrscher sey unter den Todten, schlägt Achill dieß Glück bekanntlich höchst gering an, und erwiedert, Odysseus solle ihm kein Wort des Trostes vom Tode reden; lieber möchte er ein Ackerknecht seyn, und, selber arm, einem armen Manne um Lohn dienen, als hier unten alle die hingeschwundenen Todten beherrschen. In der romantischen Kunst dagegen ist der Tod nur ein Ersterben der natürlichen Seele und endlichen Subjektivität, ein Ersterben, das sich nur gegen das in sich selbst Negative negativ verhält, das Nichtige aufhebt, und dadurch die Befreiung des Geistes von seiner Endlichkeit und Entzweiung, so wie die geistige Versöhnung des Subjekts mit dem Absoluten vermittelt. Für die Griechen war allein das mit dem natürlichen, äußeren, weltlichen Daseyn geeinigte

Leben affirmativ, und der Tod deshalb die bloße Negation, die Auflösung der unmittelbaren Wirklichkeit. In der romantischen Weltanschauung aber hat er die Bedeutung der Negativität, d. h. der Negation des Negativen, und schlägt deshalb ebensosehr zum Affirmativen, als Auferstehung des Geistes aus seiner bloßen Natürlichkeit und unangemessenen Endlichkeit um. Der Schmerz und Tod der sich ersterbenden Subjektivität verkehrt sich zur Rückkehr zu sich, zur Befriedigung, Seligkeit, und zu jenem versöhnten affirmativen Daseyn, das der Geist nur durch die Ertödtung seiner negativen Existenz, in welcher er von seiner eigentlichen Wahrheit und Lebendigkeit abgesperrt ist, zu erringen vermag. Diese Grundbestimmung betrifft deshalb nicht nur das Faktum des von der Naturseite her an den Menschen herantretenden Todes, sondern ist ein Proceß, welchen der Geist auch unabhängig von dieser äußerlichen Negation, um wahrhaft zu leben, in sich selber durchführen muß.

c. Die dritte Seite zu dieser absoluten Welt des Geistes bildet der Mensch, in sofern er weder unmittelbar an sich selbst das Absolute und Göttliche, als Göttliches zur Erscheinung bringt, noch den Proceß der Erhebung zu Gott und Versöhnung mit Gott darstellt, sondern in seinem eigenen menschlichen Kreise stehn bleibt. Hier macht also das Endliche als solches den Inhalt aus, sowohl nach Seiten der geistigen Zwecke, weltlichen Interessen, Leidenschaften, Kollisionen, Leiden und Freuden, Hoffnungen und Befriedigungen, als auch nach Seiten des Aeußeren der Natur und ihrer Reiche und einzelnsten Erscheinungen. Für die Erfassungsweise dieses Inhalts tritt jedoch eine zwiefache Stellung ein. Eines Theils nämlich ergeht sich der Geist, weil er die Affirmation mit sich gewonnen hat, auf diesem Boden, als einem selber berechtigten und befriedigenden Elemente, von welchem er nur diesen positiven Charakter herauskehrt, und sich selber in seiner affirmativen Befriedigung und Innigkeit daraus wiederscheinen läßt; anderen Theils aber wird

derselbe Inhalt zur bloßen Zufälligkeit herabgesetzt, die keine selbstständige Gültigkeit in Anspruch nehmen darf, da der Geist in ihr nicht sein wahres Daseyn findet, und deshalb mit sich nur in Einheit kommt, indem er für sich selber dieß Endliche des Geistes und der Natur als Endliches und Negatives auflöst. —

3. Was nun endlich das Verhältniß dieses gesammten Inhalts zu seiner Darstellungsweise anbetrifft, so scheint zunächst, dem gemäß, was wir so eben gesehen haben,

a) der Inhalt der romantischen Kunst, in Betreff auf das Göttliche wenigstens, sehr verengt. Denn erstens ist, wie wir schon oben andeuteten, die Natur entgöttert, Meer, Berg und Thal, Ströme, Quellen, die Zeit und Nacht, sowie die allgemeinen Natur-Processe haben ihren Werth in Betreff auf die Darstellung und den Gehalt des Absoluten verloren. Die Naturgebilde werden nicht mehr symbolisch erweitert; die Bestimmung, daß ihre Formen und Thätigkeiten fähig wären, Züge einer Göttlichkeit zu seyn, ist ihnen geraubt. Denn alle die großen Fragen nach der Entstehung der Welt, nach dem Woher, Wozu, Wohin der geschaffenen Natur und Menschheit, und alle die symbolischen und plastischen Versuche, diese Probleme zu lösen und darzustellen sind durch die Offenbarung Gottes im Geist verschwunden, und auch im Geistigen hat die bunte, farbige Welt mit ihren klassisch herausgestalteten Charakteren, Handlungen, Begebenheiten, sich zu dem einen Lichtpunkte des Absoluten und seiner ewigen Erlösungsgeschichte zusammengefaßt. Der ganze Inhalt koncentrirt sich dadurch auf die Innerlichkeit des Geistes, auf die Empfindung, die Vorstellung, das Gemüth, welches nach der Einigung mit der Wahrheit strebt, das Göttliche im Subjekt zu erzeugen, zu erhalten sucht und ringt, und nun nicht sowohl Zwecke und Unternehmungen in der Welt, der Welt wegen durchführen mag, als vielmehr zur einzig wesentlichen Unternehmung den innern Kampf des Menschen in

sich und die Versöhnung mit Gott hat, und nur die Persönlichkeit und deren Erhaltung, so wie Veranstaltungen für diesen Zweck zur Darstellung mitbringt. Der Heroismus, der nach dieser Seite hin hervortreten kann, ist kein Heroismus, welcher aus sich selber Gesetze giebt, Einrichtungen festsetzt, Zustände schafft und umbildet, sondern ein Heroismus der Unterwerfung, der schon alles bestimmt und fertig über sich hat, und dem daher nur die Aufgabe übrig bleibt, das Zeitliche danach zu regeliren, jenes Höhere, Anundfürsichgültige auf die vorgefundene Welt anzuwenden und im Zeitlichen geltend zu machen. Indem nun aber dieser absolute Inhalt in den Punkt des subjektiven Gemüths zusammengedrängt erscheint, und somit aller Proceß in das menschliche Innere hineinverlegt wird, so ist dadurch der Kreis des Inhalts auch wieder unendlich erweitert. Er schließt sich zu schrankenloser Mannigfaltigkeit auf. Denn obschon jene objektive Geschichte das Substantielle des Gemüths ausmacht, so durchläuft das Subjekt sie doch nach allen Seiten, stellt einzelne Punkte aus ihr dar, oder sie selbst in stets neu hinzutretenden, menschlichen Zügen, und vermag außerdem noch die ganze Breite der Natur als Umgebung und Lokal des Geistes in sich hineinzuziehn und zu dem einen großen Zwecke zu verwenden. — Dadurch wird die Geschichte des Gemüths unendlich reich, und kann sich zu immer veränderten Umständen und Situationen aufs vielfachste gestalten. Und tritt nun der Mensch gar erst aus diesem absoluten Kreise heraus und macht sich's mit dem Weltlichen zu thun, so wird der Umfang der Interessen, Zwecke und Empfindungen um so unberechenbarer, je tiefer der Geist, diesem ganzen Principe gemäß, in sich geworden ist, und sich deshalb in seiner Entfaltung zu einer unendlich gesteigerten Fülle der inneren und äußeren Kollisionen, Zerrissenheiten, Stufenleitern der Leidenschaft, und zu den mannigfachsten Stadien der Befriedigungen auseinander legt. Das schlechthin für sich allgemeine Absolute,

wie es im Menschen seiner selbst bewußt ist, macht den inneren Gehalt der romantischen Kunst aus, und so ist auch die ganze Menschheit und deren gesammte Entwicklung ihr unermeßlicher Stoff. —

b) Diesen Inhalt nun aber bringt nicht etwa die romantische Kunst *als Kunst* hervor, wie dieß zu großem Theil in der symbolischen, und vor allem in der klassischen Kunstform und deren idealen Göttern der Fall war; sie ist, wie wir schon früher sahen, nicht *als Kunst* das *offenbarende* Belehren, welches den Gehalt der Wahrheit gerade nur in Form der Kunst für die Anschauung producirt, sondern der Inhalt ist schon für sich außerhalb des Kunstgebietes in der Vorstellung und Empfindung vorhanden. Die *Religion* macht hier als das allgemeine Bewußtseyn von der Wahrheit in einem ganz anderen Grade die wesentliche *Voraussetzung* für die Kunst, und liegt auch von Seiten der äußeren Erscheinungsweise für das wirkliche Bewußtseyn in sinnlicher Realität als prosaische Begebenheit in Gegenwart vor. Da nämlich der Inhalt der Offenbarung an den Geist die ewige absolute Natur des *Geistes* ist, der sich von dem Natürlichen als solchem loslöst, und dasselbe *herabsetzt*, so erhält dadurch die Erscheinung im Unmittelbaren die Stellung, daß dieß Aeußere, in sofern es besteht und Daseyn hat, nur eine zufällige Welt bleibt, aus welcher heraus sich das Absolute in das Geistige und Innere zusammen nimmt, und so erst für sich selbst zur Wahrheit wird. Damit ist das Aeußere als ein gleichgültiges Element angesehn, zu dem der Geist kein letztes Zutraun, und in welchem er kein Bleiben hat. Je weniger er die Gestalt der äußeren Wirklichkeit seiner für würdig hält, desto weniger vermag er in ihr seine Befriedigung zu suchen, und sich durch die Vereinigung mit ihr als mit sich selber versöhnt zu finden.

c) Die Weise der wirklichen Gestaltung geht diesem Princip gemäß in der romantischen Kunst deshalb nach Seiten des

äußeren Erſcheinens nicht weſentlich über die eigentliche gewöhnliche Wirklichkeit hinaus, und ſcheut ſich keineswegs, dieß reale Daſeyn in ſeiner endlichen Mangelhaftigkeit und Beſtimmtheit in ſich aufzunehmen. Hier iſt alſo jene ideale Schönheit verſchwunden, welche die äußere Anſchauung über die Zeitlichkeit, und die Spuren der Vergänglichkeit weghebt, um die blühende Schönheit der Exiſtenz an die Stelle ihrer ſonſtigen verkümmerten Erſcheinung zu ſetzen. Die romantiſche Kunſt hat die freie Lebendigkeit des Daſeyns in ſeiner unendlichen Stille und Verſenkung der Seele in's Leibliche, ſie hat dieß Leben als ſolches in ſeinem eigenſten Begriff nicht mehr zu ihrem Ziel, ſondern wendet dieſem Gipfel der Schönheit den Rücken; ſie verwebt ihr Inneres auch mit der Zufälligkeit der äußeren Bildung, und gönnt den markirten Zügen des Unſchönen einen ungeſchmälerten Spielraum.

Wir haben ſomit im Romantiſchen zwei Welten, ein geiſtiges Reich, das in ſich vollendet iſt, das Gemüth, das ſich in ſich verſöhnt, und die ſonſt geradlinige Wiederholung des Entſtehens, Untergangs und Wiederentſtehens erſt zum wahren Kreislauf, zur Rückkehr in ſich, zu dem ächten Phönixleben des Geiſtes umbiegt; auf der anderen Seite das Reich des Aeußerlichen als ſolchen, das aus der feſtzuſammenhaltenden Vereinigung mit dem Geiſt entlaſſen, nun zu einer ganz empiriſchen Wirklichkeit wird, um deren Geſtalt die Seele unbekümmert iſt. In der klaſſiſchen Kunſt beherrſchte der Geiſt die empiriſche Erſcheinung und durchdrang ſie vollſtändig, weil ſie es war, in der er ſeine vollſtändige Realität erhalten ſollte. Jetzt aber iſt das Innere gleichgültig gegen die Geſtaltungsweiſe der unmittelbaren Welt, da die Unmittelbarkeit unwürdig iſt der Seligkeit der Seele in ſich. Das äußerlich erſcheinende vermag die Innerlichkeit nicht mehr auszudrücken, und wenn es dazu doch noch berufen wird, ſo erhält es nur die Aufgabe, darzuthun, daß das Aeußere das nicht befriedigende Daſeyn ſey, und auf das Innre, auf Gemüth und Em-

pfindung, als auf das wesentliche Element, zurückdeuten müsse. Eben deshalb aber läßt die romantische Kunst die Aeußerlichkeit sich nun auch ihrerseits wieder frei für sich ergehn, und erlaubt in dieser Rücksicht allem und jedem Stoff, bis auf Blumen, Bäume und gewöhnlichste Hausgeräthe herunter, auch in der natürlichen Zufälligkeit des Daseyns ungehindert in die Darstellung einzutreten. Dieser Inhalt jedoch führt zugleich die Bestimmung mit sich, daß er als bloß äußerlicher Stoff gleichgültig und niedrig ist, und nur erst seinen eigentlichen Werth erhält, wenn das Gemüth sich in ihn hineingelegt hat, und er nicht das Innerliche nur, sondern die Innigkeit aussprechen soll, die, statt sich mit dem Aeußeren zu verschmelzen, nur in sich mit sich selber versöhnt erscheint. Das Innre in diesem Verhältniß, so auf die Spitze hinausgetrieben, ist die äußerlichkeitslose Aeußerung, unsichtbar gleichsam nur sich selber vernehmend, ein Tönen als solches ohne Gegenständlichkeit und Gestalt, ein Schweben über den Wassern, ein Klingen über einer Welt, welche in ihren und an ihren heterogenen Erscheinungen nur einen Gegenschein dieses Insichseyns der Seele aufnehmen und wiederspiegeln kann.

Fassen wir daher dieß Verhältniß des Inhalts und der Form im Romantischen, wo es sich in seiner Eigenthümlichkeit erhält, zu einem Worte zusammen, so können wir sagen, der Grundton des Romantischen, weil eben die immer vergrößerte Allgemeinheit und rastlos arbeitende Tiefe des Gemüths das Princip ausmacht, sey musikalisch, und mit bestimmtem Inhalte der Vorstellung, lyrisch. Das Lyrische ist für die romantische Kunst gleichsam der elementarische Grundzug, ein Ton, den auch Epopoee und Drama anschlagen, und der selbst die Werke der bildenden Kunst als ein allgemeiner Duft des Gemüths umhaucht, da hier Geist und Gemüth durch jedes ihrer Gebilde zum Geist und Gemüthe sprechen wollen.

Was nun endlich die Eintheilung anbetrifft, welche wir für die näher entwickelnde Betrachtung dieſes dritten großen Kunſtgebietes feſtſtellen müſſen, ſo legt ſich der Grundbegriff des Romantiſchen in ſeiner innern Verzweigung in folgende drei Momente auseinander.

Den erſten Kreis bildet das Religiöſe als ſolches, in welchem die Erlöſungsgeſchichte, Chriſti Leben, Sterben und Auferſtehen den Mittelpunkt abgiebt. Als Hauptbeſtimmung macht ſich hier die Umkehr geltend, daß der Geiſt ſich negativ gegen ſeine Unmittelbarkeit und Endlichkeit wendet, ſie überwindet, und durch dieſe Befreiung ſich für ſich ſelbſt ſeine Unendlichkeit und abſolute Selbſtſtändigkeit in ſeinem eigenen Bereiche gewinnt.

Dieſe Selbſtſtändigkeit tritt ſodann zweitens aus der Göttlichkeit des Geiſtes in ſich, ſowie aus der Erhebung des endlichen Menſchen zu Gott, in die Weltlichkeit hinein. Hier iſt es zunächſt das Subjekt als ſolches, das ſich für ſich ſelber affirmativ geworden iſt, und zur Subſtanz ſeines Bewußtſeyns, wie zum Intereſſe ſeines Daſeyns die Tugenden dieſer affirmativen Subjektivität, die Ehre, Liebe, Treue und Tapferkeit, die Zwecke und Pflichten des romantiſchen Ritterthums hat.

Der Inhalt und die Form des dritten Kapitels läßt ſich im Allgemeinen als die formelle Selbſtſtändigkeit des Charakters bezeichnen. Iſt nämlich die Subjektivität dahin gelangt, daß die geiſtige Selbſtſtändigkeit für ſie das Weſentliche iſt, ſo wird nun auch der beſondere Inhalt, mit dem dieſelbe ſich als mit dem ihrigen zuſammenſchließt, die gleiche Selbſtſtändigkeit theilen, welche jedoch, da ſie nicht, wie in dem Kreiſe der an und für ſich ſeyenden religiöſen Wahrheit, in der Subſtantialität ihres Lebens liegt, nur formeller Art ſeyn kann. Umgekehrt wird nun auch die Geſtalt der äußeren Umſtände,

Situationen, Verwickelung der Begebenheiten für sich frei, und wirft sich deshalb in willkürlicher Abentheuerlichkeit umher. Dadurch erhalten wir als Endpunkt des Romantischen überhaupt die Zufälligkeit des Aeußeren wie des Inneren, und ein Auseinanderfallen dieser Seiten, durch welches die Kunst selbst sich aufhebt, und die Nothwendigkeit für das Bewußtseyn zeigt, sich höhere Formen, als die Kunst sie zu bieten im Stande ist, für das Erfassen des Wahren zu erwerben.

Drittes Kapitel.

Der religiöse Kreis der romantischen Kunst.

Indem die romantische Kunst in der Darstellung der absoluten Subjektivität, als aller Wahrheit, die Vereinigung des Geistes mit seinem Wesen, die Befriedigung des Gemüths, die Versöhnung Gottes mit der Welt und dadurch mit sich, zu ihrem substantiellen Gehalte hat, so scheint auf dieser Stufe das Ideal erst vollständig zu Hause zu seyn. Denn die Seligkeit und Selbstständigkeit, die Befriedigung, Stille und Freiheit war es, welche wir als Grundbestimmung für das Ideal angaben. Allerdings dürfen wir das Ideal nicht aus dem Begriffe und der Realität der romantischen Kunst ausschließen, in Bezug jedoch auf das klassische Ideal erhält es eine ganz veränderte Gestalt. Dieß Verhältniß, obschon es oben bereits im Allgemeinen ist angedeutet worden, müssen wir hier gleich anfangs seiner konkreteren Bedeutung nach feststellen, um den Grund-Typus der romantischen Darstellungsweise des Absoluten klar zu machen. Im klassischen Ideal ist das Göttliche einerseits zur Individualität beschränkt, andererseits die Seele und Seligkeit der besonderen Götter ganz durch ihre leibliche Gestalt ergossen, und drittens, da die trennungslose Einheit des Individuums in sich und in seiner Aeußerlichkeit das Princip abgiebt, kann die Negativität der Zerscheidung in sich, des leiblichen und geistigen Schmerzes, der Aufopferung, Entsagung, nicht als wesenliches Moment auftreten. Das Göttliche der klassischen Kunst zerfällt wohl in

einen Kreis von Göttern, aber es theilt sich nicht in sich, als allgemeiner Wesenheit und als einzelner subjektiver empirischer Erscheinung in menschlicher Gestalt und menschlichem Geist, und hat ebensowenig sich als erscheinungslosem Absoluten eine Welt des Uebels, der Sünde und des Irrthums mit der Aufgabe gegenüber, diese Gegensätze zur Versöhnung zu bringen, und als diese Versöhnung erst das wahrhaft Wirkliche und Göttliche zu seyn. Im Begriff der absoluten Subjektivität dagegen liegt der Gegensatz der substantiellen Allgemeinheit und der Persönlichkeit, ein Gegensatz, dessen vollbrachte Vermittlung das Subjektive mit seiner Substanz erfüllt, und das Substantielle zum sichwissenden und wollenden absoluten Subjekt erhebt. Zur Wirklichkeit aber der Subjektivität als Geist gehört zweitens der tiefere Gegensatz einer endlichen Welt, durch deren Aufhebung als endlicher und Versöhnung mit dem Absoluten das Unendliche sich sein eigenes Wesen durch seine eigene absolute Thätigkeit für sich selbst macht, und so erst absoluter Geist ist. Die Erscheinung dieser Wirklichkeit auf dem Boden und in der Gestalt des menschlichen Geistes erhält daher in Rücksicht auf ihre Schönheit ein ganz anderes Verhältniß, als in der klassischen Kunst. Die griechische Schönheit zeigt das Innere der geistigen Individualität ganz in deren leibliche Gestalt, Handlungen und Begebnisse hineingebildet, im Aeußeren ganz ausgedrückt und selig darin lebend. Für die romantische Schönheit hingegen ist es schlechthin nothwendig, daß die Seele, obschon sie im Aeußerlichen erscheint, zugleich zeige, aus dieser Leiblichkeit in sich zurückgeführt zu seyn und in sich selber zu leben. Das Leibliche kann deshalb auf dieser Stufe die Innerlichkeit des Geistes nur ausdrücken, in sofern es zur Erscheinung bringt, die Seele habe nicht in dieser realen Existenz, sondern in ihr selbst ihre kongruente Wirklichkeit. Aus diesem Grunde wird die Schönheit jetzt nicht mehr die Idealisirung der objektiven Gestalt betreffen, sondern die innerliche Gestalt der Seele in sich selbst, sie

wird eine Schönheit der Innigkeit, als Art und Weiſe, wie jeder Inhalt im Innern des Subjekts ſich formt und ausbildet, ohne das Aeußere in dieſer Durchdrungenheit mit dem Geiſte feſtzuhalten. Da nun hierdurch das Intereſſe verloren iſt, das reale Daſeyn zu dieſer klaſſiſchen Einheit auszuklären, und ſich zu dem entgegengeſetzten Zweck koncentrirt, der inneren Geſtalt des Geiſtigen ſelbſt eine neue Schönheit einzuhauchen, ſo macht ſich die Kunſt um das Aeußere wenig Sorge; ſie nimmt daſſelbe, wie ſie es unmittelbar vorfindet, unmittelbar auf, indem ſie es gleichſam dieſer Seite ſelber überläßt, ſich nach Gutdünken zu geſtalten. Die Verſöhnung mit dem Abſoluten iſt im Romantiſchen ein Akt des Innern, welcher zwar im Aeußern erſcheint, aber das Aeußere ſelbſt in ſeiner realen Geſtalt nicht zum weſentlichen Inhalt und Zweck hat. Mit dieſer Gleichgültigkeit gegen die idealiſirende Einigung von Seele und Leib tritt für die ſpeciellere Individualität der Außenſeite weſentlich das Portraitartige auf, das die partikulären Züge und Formen, wie ſie gehen und ſtehen, die Bedürftigkeit des Natürlichen, die Mängel der Zeitlichkeit nicht, um Gemäßeres an die Stelle zu ſetzen, verwiſcht. Im Allgemeinen wird zwar auch in dieſer Beziehung noch ein Entſprechen gefordert werden müſſen; aber die beſtimmte Geſtalt deſſelben wird gleichgültig, und reinigt ſich nicht von den Zufälligkeiten des endlichen empiriſchen Daſeyns.

Die Nothwendigkeit für dieſe durchgreifende Beſtimmung der romantiſchen Kunſt läßt ſich ebenſo noch von einer anderen Seite her rechtfertigen. Das klaſſiſche Ideal, wo es auf ſeiner wahren Höhe ſteht, iſt abgeſchloſſen in ſich, ſelbſtſtändig, zurückhaltend, nicht aufnehmend, ein abgerundetes Individuum, das Anderes von ſich weiſt. Seine Geſtalt iſt ſeine eigene, es lebt ganz in ihr, und nur in ihr, und darf nichts von ihr der Gemeinſchaftlichkeit mit bloß Empiriſchem und Zufälligem preisgeben. Wer ſich deshalb dieſen Idealen als Zuſchauer nähert,

kann sich ihr Daseyn nicht als ein seiner eigenen Erscheinung verwandtes Aeußeres aneignen; die Gestalten der ewigen Götter, obschon sie menschlich sind, gehören doch dem Sterblichen nicht an, denn diese Götter selber haben die Gebrechen des endlichen Daseyns nicht durchgemacht, sondern sind unmittelbar darüber erhoben. Die Gemeinschaft mit dem Empirischen und Relativen ist abgebrochen. Die unendliche Subjektivität, das Absolute der romantischen Kunst dagegen ist nicht in seine Erscheinung versenkt, es ist in sich, und hat eben damit seine Aeußerlichkeit nicht für sich, sondern für Andere, als eine freigelassene, jedem preisgegebene Außenseite. Dieß Aeußere ferner muß in die Gestalt der Gewöhnlichkeit, des empirisch Menschlichen eintreten, da hier Gott selber in das endliche, zeitliche Daseyn hinabsteigt, um den absoluten Gegensatz, der im Begriff des Absoluten liegt, zu vermitteln und auszusöhnen. Dadurch erhält nun auch der empirische Mensch eine Seite, von welcher her sich ihm eine Verwandtschaft, ein Anknüpfungspunkt eröffnet, so daß er sich selbst in seiner unmittelbaren Natürlichkeit mit Zutrauen nähert, da ihn die Außengestalt nicht durch die klassische Strenge gegen das Partikuläre und Zufällige abweist, sondern seinem Anblick das bietet, was er selbst hat, oder was er an Anderen seiner Umgebung kennt und liebt. Diese Heimathlichkeit im Gewöhnlichen ist es, durch welche die romantische Kunst von Außen her zutraulich anlockt. Indem nun aber die preisgegebene Aeußerlichkeit durch dieß Preisgeben selber auf die Schönheit der Seele, das Hohe der Innigkeit, die Heiligkeit des Gemüths zurückzuweisen die Aufgabe hat, so fordert sie zugleich auf, in das Innre des Geistes und in dessen absoluten Gehalt sich einzusenken, und sich dieses Innere anzueignen.

In dieser Hingabe endlich liegt überhaupt die allgemeine Idee, daß in der romantischen Kunst die unendliche Subjektivität nicht einsam in sich sey, wie der griechische Gott, der in sich ganz vollendet in der Seligkeit seiner Abgeschlossenheit lebt, son-

dern daß sie aus sich heraus in Verhältniß zu Anderem trete, das aber das ihrige ist, in welchem sie sich selber wiederfindet, und bei sich selbst in Einheit bleibt. Dieses Einssein ihrer in ihrem Anderen ist der eigentlich schöne Gehalt der romantischen Kunst, das Ideal derselben, das zu seiner Form und Erscheinung wesentlich die Innerlichkeit und Subjektivität, das Gemüth, die Empfindung hat. Das romantische Ideal drückt daher die Beziehung zu anderem Geistigen aus, welches mit der Innigkeit so verbunden ist, daß nur eben in diesem Anderen die Seele in der Innigkeit mit sich selbst lebt. Dieß Leben in sich in einem Anderen ist als Empfindung die Innigkeit der Liebe.

Wir können deshalb die Liebe als den allgemeinen Inhalt des Romantischen in seinem religiösen Kreise angeben. Ihre wahrhaft ideale Gestaltung jedoch erhält die Liebe erst, wenn sie die affirmative unmittelbare Versöhnung des Geistes ausdrückt. Ehe wir nun aber diese Stufe der schönsten ideellen Befriedigung betrachten können, haben wir vorher auf der einen Seite den Proceß der Negativität durchzugehn, in welchen das absolute Subjekt als Ueberwindung der Endlichkeit und Unmittelbarkeit seiner menschlichen Erscheinung eintritt; ein Proceß, der sich in dem Leben, Leiden und Sterben Gottes für die Welt und Menschheit und deren mögliche Versöhnung mit Gott auseinanderlegt. Auf der anderen Seite ist es die Menschheit, welche nun umgekehrt ihrerseits auch denselben Proceß durchzumachen hat, um das Ansich jener Versöhnung in sich selber wirklich werden zu lassen. In der Mitte dieser Stufen, in denen die negative Seite des sinnlichen und geistigen Eingehens in Tod und Grab den Mittelpunkt bildet, liegt der Ausdruck der affirmativen Seligkeit der Befriedigung, welche in diesem Kreise zu den schönsten Gegenständen der Kunst gehört.

Für die nähere Gliederung unseres ersten Kapitels haben wir deshalb drei verschiedene Sphären zu durchlaufen.

Erstens die Erlösungsgeschichte Christi; die Momente des

absoluten Geistes dargestellt an Gott selbst, in sofern er Mensch wird, ein wirkliches Daseyn in der Welt der Endlichkeit und ihrer konkreten Verhältnisse hat, und in diesem zunächst einzelnen Daseyn das Absolute selber zur Erscheinung bringt.

Zweitens die Liebe in ihrer positiven Gestalt als versöhnte Empfindung des Menschlichen und Göttlichen; die heilige Familie, die Mutterliebe Maria's, die Liebe Christi und die Liebe der Jünger.

Drittens die Gemeinde; der Geist Gottes als in der Menschheit gegenwärtig durch die Konversion des Gemüths und das Abtödten der Natürlichkeit und Endlichkeit, überhaupt durch die Umkehr der Menschheit zu Gott, eine Bekehrung, in welcher zunächst die Buße und Marter die Vereinigung des Menschen mit Gott vermittelt.

1. Die Erlösungsgeschichte Christi.

Die Versöhnung des Geistes mit sich selbst, die absolute Geschichte, der Proceß der Wahrhaftigkeit wird durch das Erscheinen Gottes in der Welt zur Anschauung und Gewißheit gebracht. Der einfache Inhalt dieser Versöhnung ist die Ineinssetzung der absoluten Wesenhaftigkeit und der einzelnen menschlichen Subjektivität; ein einzelner Mensch ist Gott, und Gott ein einzelner Mensch. Hierin liegt, daß der Menschengeist an sich, dem Begriff und Wesen nach, wahrhafter Geist ist, und jedes einzelne Subjekt dadurch als Mensch die unendliche Bestimmung und Wichtigkeit hat, ein Zweck Gottes und mit Gott in Einheit zu seyn. Ebensosehr aber ergeht deshalb an den Menschen die Forderung, diesem seinem Begriff, welcher zunächst nur ein bloßes Ansich ist, Wirklichkeit zu geben, d. h., die Einigung mit Gott als Ziel seines Daseyns zu setzen und zu erreichen. Hat er diese seine Bestimmung erfüllt, so ist er in sich freier unendlicher Geist. Dieß vermag er nur, in sofern jene Einheit das Ursprüngliche, die ewige Grundlage der

menſchlichen und göttlichen Natur ſelber iſt. Das Ziel iſt zugleich der an und für ſich ſeyende Anfang, die Vorausſetzung für das romantiſche religiöſe Bewußtſeyn, daß Gott ſelber ſey Menſch, Fleiſch, daß er dieſes einzelne Subjekt geworden ſey, an welchem die Verſöhnung deshalb nicht nur ein bloßes Anſich bleibt, ſo daß ſie nur dem Begriff nach gewußt wäre, ſondern ſich objektiv daſeyend auch für das ſinnliche anſchauende Bewußtſeyn als dieſer einzelne, wirklich exiſtirende Menſch hinſtellt. Um dieß Moment der Einzelnheit iſt es zu thun, damit jeder Einzelne darin die Anſchauung ſeiner Verſöhnung mit Gott habe, die an und für ſich keine bloße Möglichkeit, ſondern wirklich iſt, und um des willen in dieſem einen Subjekt als real vollbracht zu erſcheinen hat. Indem nun aber die Einheit als geiſtige Verſöhnung entgegengeſetzter Momente kein nur unmittelbares Einsſeyn iſt, ſo muß zweitens an dieſem einen Subjekt auch der Proceß des Geiſtes, durch welchen das Bewußtſeyn erſt wahrhaft Geiſt iſt, als Geſchichte dieſes Subjekts zur Exiſtenz gelangen. Dieſe Geſchichte des Geiſtes am Einzelnen ſich vollbringend enthält nichts Anderes, als was wir oben ſchon berührt haben, daß nämlich der einzelne Menſch ſich ſeiner Einzelnheit leiblich und geiſtig abthue, d. h. daß er leide und ſterbe, umgekehrt aber durch den Schmerz des Todes aus dem Tode hervorgehe, auferſtehe als der verherrlichte Gott, als der wirkliche Geiſt, der jetzt zwar in die Exiſtenz als Einzelnes, dieſes Subjekt getreten iſt, doch ebenſo weſentlich nur wahrhaft Gott als Geiſt in ſeiner Gemeinde iſt.

a) Dieſe Geſchichte giebt den Grundgegenſtand für die religiöſe romantiſche Kunſt ab, für welchen aber die Kunſt, rein als Kunſt genommen, gewiſſermaaßen etwas Ueberflüſſiges wird. Denn die Hauptſache liegt hier in der inneren Gewißheit, der Empfindung und Vorſtellung von dieſer ewigen Wahrheit, in dem Glauben, der ſich das Zeugniß der Wahrheit an und für ſich giebt, und dadurch in's Innre der Vorſtellung hineinverlegt wird. Der

entwickelte Glaube nämlich besteht in der unmittelbaren Gewißheit, mit der Vorstellung der Momente dieser Geschichte die Wahrheit selber vor dem Bewußtseyn zu haben. Ist es aber das Bewußtseyn der Wahrheit, warum es sich handelt, so ist die Schönheit der Erscheinung und die Darstellung das Nebensächliche und Gleichgültigere, denn die Wahrheit ist auch unabhängig von der Kunst für das Bewußtseyn vorhanden.

b) Auf der anderen Seite jedoch enthält der religiöse Inhalt zugleich in sich selber das Moment, durch welches er sich nicht nur der Kunst zugänglich macht, sondern in gewisser Beziehung derselben auch bedarf. In der religiösen Vorstellung der romantischen Kunst, wie schon mehrmals ist angeführt worden, bringt es der Inhalt selbst mit sich, den Anthropomorphismus auf die Spitze zu treiben, indem eben dieser Inhalt das Zusammengeschlossenseyn des Absoluten und Göttlichen mit der als wirklich erschauten und deshalb auch äußerlich, leiblich, erscheinenden menschlichen Subjektivität zu seinem Mittelpunkt hat, und das Göttliche in dieser seiner an die Bedürftigkeit der Natur und der endlichen Erscheinungsweise gebundenen Einzelnheit darstellen muß. In dieser Rücksicht liefert die Kunst dem anschauenden Bewußtseyn für die Erscheinung Gottes die specielle Gegenwart einer einzelnen wirklichen Gestalt, ein konkretes Bild auch der äußeren Züge der Begebenheiten, in denen Christi Geburt, sein Leben und Leiden, Sterben, Auferstehn und Erhobenseyn zur Rechten Gottes sich ausbreitet, so daß überhaupt in der Kunst allein die vorübergeschwundene wirkliche Erscheinung Gottes sich zu einer immer erneuten Dauer wiederholt.

c) In sofern nun aber in dieser Erscheinung der Accent darauf gelegt ist, daß Gott wesentlich ein einzelnes Subjekt mit Ausschluß Anderer sey, und nicht nur die Einheit göttlicher und menschlicher Subjektivität im Allgemeinen, sondern dieselbe als dieser Mensch darstelle, so treten hier in der Kunst, des Inhalts selbst wegen, alle Seiten der Zufälligkeit und Partikularität des

äußern endlichen Daseyns wieder hervor, von welchen sich die Schönheit auf der Höhe des klassischen Ideals gereinigt hatte. Was der freie Begriff des Schönen als unangemessen aus sich entfernt hatte, das Nichtideale, wird hier als ein aus dem Inhalte selbst entspringendes Moment nothwendig aufgenommen und zur Anschauung gebracht.

α. Wenn daher Christi Person häufig als solche zum Gegenstande gewählt ist, so sind jedesmal diejenigen Künstler am schlechtesten verfahren, welche aus Christus ein Ideal im Sinne und in der Weise des klassischen Ideals zu machen unternommen haben. Denn solche Christusköpfe und Gestalten zeigen wohl Ernst, Ruhe und Würde, Christus soll aber einerseits Innerlichkeit und schlechthin allgemeine Geistigkeit, andererseits subjektive Persönlichkeit und Einzelnheit haben; Beides widerstrebt der Seligkeit im Sinnlichen der menschlichen Gestalt. Jene beiden Endpunkte des Ausdrucks und der Form zu verknüpfen ist von höchster Schwierigkeit, und besonders die Maler haben sich, wenn sie aus dem traditionellen Typus herausgingen, jedesmal in Verlegenheit befunden. — Ernst und Tiefe des Bewußtseyns muß in solchen Köpfen sich aussprechen, aber die Züge und Formen des Gesichts und der Gestalt müssen ebenso wenig von nur idealer Schönheit seyn, als sie zum Gemeinen und Häßlichen abirren oder zur bloßen Erhabenheit als solcher sich erheben dürfen. Das Beste wird in Betreff auf die äußere Form die Mitte seyn zwischen dem partikulär Natürlichen und der idealen Schönheit. Diese gebührende Mitte richtig zu treffen ist schwer, und so kann sich hierin vornehmlich die Geschicklichkeit, der Sinn und Geist des Künstlers hervorthun. — Ueberhaupt sind wir bei den Darstellungen dieses ganzen Kreises, unabhängig von dem Inhalt, welcher dem Glauben angehört, mehr als im klassischen Ideal an die Seite des subjektiven Machens gewiesen. In der klassischen Kunst will der Künstler in den Formen des Leiblichen selbst, im Organismus der menschlichen Ge-

stalt, das Geistige und Göttliche unmittelbar darstellen, und die leiblichen Formen geben deshalb in ihren, vom Gewöhnlichen und Endlichen abweichenden Modifikationen, eine Hauptseite des Interesses ab. In unserem jetzigen Kreise bleibt die Gestalt die gewöhnliche, bekannte, ihre Formen sind bis auf einen gewissen Grad hin gleichgültig, etwas Partikulares, das so und so seyn und mit großer Freiheit in dieser Rücksicht behandelt werden kann. Das überwiegende Interesse liegt daher einerseits in der Art und Weise, wie der Künstler durch dieß Gewöhnliche und Bekannte dennoch das Geistige und Innerste als dieß Geistige selber hindurchscheinen läßt, andererseits in der subjektiven Ausführung, den technischen Mitteln und Geschicklichkeiten, durch welche er seinen Gestalten die geistige Lebendigkeit einzuhauchen und die Anschaulichkeit und Erfaßbarkeit des Geistigsten zu geben im Stande gewesen ist. —

β. Was den weiteren Inhalt betrifft, so liegt er, wie wir so eben sahen, in der absoluten, aus dem Begriff des Geistes selber entspringenden Geschichte, welche die Konversion der leiblichen und geistigen Einzelnheit zu ihrer Wesenheit und Allgemeinheit objektiv macht. Denn die Versöhnung der einzelnen Subjektivität mit Gott tritt nicht unmittelbar als Harmonie auf, sondern als Harmonie, welche erst aus dem unendlichen Schmerz, aus der Hingebung, Aufopferung, Tödtung des Endlichen, Sinnlichen und Subjektiven hervorgeht. Das Endliche und Unendliche ist hier in Eins gebunden, und die Versöhnung in ihrer wahrhaften Tiefe, Innigkeit und Kraft der Vermittelung zeigt sich nur durch die Größe und Härte des Gegensatzes, der seine Lösung finden soll. Dadurch gehört auch die ganze Schärfe und Dissonanz des Leidens, der Marter, Qual, in welche solch ein Gegensatz hereinbringt, zur Natur des Geistes selbst, dessen absolute Befriedigung hier den Inhalt ausmacht.

Dieser Proceß des Geistes ist, an und für sich genommen, das Wesen, der Begriff des Geistes überhaupt, und enthält deshalb

die Beſtimmung, für das Bewußtſeyn die allgemeine Geſchichte zu ſeyn, welche ſich in jedem individuellen Bewußtſeyn wiederholen ſoll. Denn eben das Bewußtſeyn iſt, als die vielen Einzelnen, die Realität und Exiſtenz des allgemeinen Geiſtes. Zunächſt aber geht jene allgemeine Geſchichte, weil der Geiſt die Wirklichkeit im Individuum zu ſeinem weſentlichen Momente hat, ſelber nur in Geſtalt eines Einzelnen vor, an welchem ſie ſich als die ſeinige, als die Geſchichte ſeiner Geburt, ſeines Leidens, Sterbens und ſeiner Rückkehr aus dem Tode begiebt, doch in dieſer Einzelnheit zugleich die Bedeutung, die Geſchichte des allgemeinen abſoluten Geiſtes ſelber zu ſeyn, beibehält.

Der eigentliche Wendepunkt in dieſem Leben Gottes iſt das Abthun ſeiner einzelnen Exiſtenz als dieſes Menſchen, die Paſſionsgeſchichte, das Leiden am Kreuz, die Schädelſtätte des Geiſtes, die Pein des Todes. In ſofern es hier nun im Inhalte ſelbſt liegt, daß ſich die äußerliche, leibliche Erſcheinung, das unmittelbare Daſeyn als Individuum, im Schmerz ſeiner Negativität als das Negative zeige, damit der Geiſt durch die Aufopferung des Sinnlichen und der ſubjektiven Einzelnheit zu ſeiner Wahrheit und zu ſeinem Himmel gelange, ſo trennt ſich dieſe Sphäre der Darſtellung am meiſten von dem klaſſiſchen plaſtiſchen Ideal ab. Einerſeits nämlich iſt zwar der irdiſche Leib und die Gebrechlichkeit der menſchlichen Natur überhaupt dadurch gehoben und geehrt, daß Gott ſelber es iſt, der in ihr erſcheint, andererſeits aber iſt es gerade dieß Menſchliche und Leibliche, das als negativ geſetzt wird, und in ſeinem Schmerz zur Erſcheinung kommt, während es im klaſſiſchen Ideal die ungeſtörte Harmonie mit dem Geiſtigen und Subſtantiellen nicht verliert. Chriſtus gegeißelt, mit der Dornenkrone, das Kreuz zum Richtplatz tragend, an's Kreuz geheftet, in der Qual eines martervollen, langſamen Todes hinſterbend, läßt ſich in den Formen der griechiſchen Schönheit nicht darſtellen, ſondern in

diesen Situationen ist das Höhere die Heiligkeit in sich, die Tiefe des Innern, die Unendlichkeit des Schmerzes, als ewiges Moment des Geistes, die Duldung und göttliche Ruhe. —

Den weiteren Kreis um diese Gestalt bilden Theils Freunde, Theils Feinde. Die Freunde sind gleichfalls keine Ideale, sondern dem Begriffe nach, partikuläre Individuen, gewöhnliche Menschen, welche der Zug des Geistes zu Christus führt; die Feinde aber werden, indem sie sich Gott gegenüber stellen, ihn verurtheilen, verspotten, martern, kreuzigen, als innerlich böse vorgestellt, und die Vorstellung der innern Bosheit und Feindschaft gegen Gott führt nach Außen hin die Häßlichkeit, Rohheit, Barbarei, Wuth und Verzerrung der Gestalt mit sich. In allen diesen Beziehungen tritt hier im Vergleich mit der klassischen Schönheit das Unschöne als nothwendiges Moment auf.

γ. Der Proceß des Todes aber ist in der göttlichen Natur nur als ein Durchgangspunkt zu betrachten, durch welchen sich die Versöhnung des Geistes mit sich zu Stande bringt, und die Seiten des Göttlichen und Menschlichen, des schlechthin Allgemeinen und der erscheinenden Subjektivität, um deren Vermittelung es sich handelt, sich affirmativ zusammenschließen. Diese Affirmation, welche überhaupt die Grundlage und das Ursprüngliche ist, muß sich deshalb auch in dieser positiven Weise darthun. Als Situationen in der Geschichte Christi geben hiefür hauptsächlich die Auferstehung und Himmelfahrt die günstige Gelegenheit; vereinzelter außerdem die Momente, in welchen Christus als Lehrer auftritt. Hier nun aber thut sich für die bildende Kunst besonders eine Hauptschwierigkeit hervor. Denn Theils ist es das Geistige als solches, das in seiner Innerlichkeit soll zur Darstellung kommen, Theils ist es der absolute Geist, der in seiner Unendlichkeit und Allgemeinheit affirmativ mit der Subjektivität in Einheit gesetzt und über das unmittelbare Daseyn erhoben, dennoch im Leiblichen und Aeußeren noch den ganzen Ausdruck seiner Unendlichkeit und Innerlichkeit zur Anschauung und Empfindung bringen müßte.

2. Die religiöse Liebe.

Der Geist an und für sich ist als Geist nicht unmittelbar Gegenstand der Kunst. Seine höchste wirkliche Versöhnung in sich kann nur eine Versöhnung und Befriedigung im Geistigen als solchen seyn, das in seinem rein ideellen Element sich dem künstlerischen Ausdruck entzieht, indem die absolute Wahrheit höher steht als der Schein des Schönen, der sich von dem Boden des Sinnlichen und Erscheinenden nicht loszulösen vermag. Soll nun aber der Geist in seiner affirmativen Versöhnung durch die Kunst eine geistige Existenz erhalten, in welcher er nicht nur als reiner Gedanke, als ideell gewußt ist, sondern empfunden und angeschaut werden kann, so haben wir als einzige Form, welche die gedoppelte Forderung der Geistigkeit auf der einen, der Erfaßbarkeit und Darstellbarkeit durch die Kunst auf der andern Seite erfüllt, nur die Innigkeit des Geistes, das Gemüth, die Empfindung übrig. Diese Innigkeit, welche dem Begriff des in sich befriedigten freien Geistes allein entspricht, ist die Liebe.

a) In der Liebe nämlich sind nach Seiten des Inhalts die Momente vorhanden, welche wir als Grundbegriff des absoluten Geistes angaben; die versöhnte Rückkehr aus seinem Anderen zu sich selbst. Dieß Andere kann als das Andere, in welchem der Geist bei sich selber bleibt, nur selbst wieder Geistiges, eine geistige Persönlichkeit seyn. Das wahrhafte Wesen der Liebe besteht darin, das Bewußtseyn seiner selbst aufzugeben, sich in einem anderen Selbst zu vergessen, doch in diesem Vergehen und Vergessen sich erst selber zu haben und zu besitzen. Diese Vermittelung des Geistes mit sich und Erfüllung seiner zur Totalität ist das Absolute, jedoch nicht etwa in der Weise, daß sich das Absolute als nur singulare und dadurch endliche Subjektivität in einem anderen endlichen Subjekt mit sich selbst zusammenschlösse, sondern der Inhalt der sich mit sich im Andern ver-

mittelnden Subjektivität ist hier das Absolute selbst; der Geist, der im anderen Geist erst das Wissen und Wollen seiner als des Absoluten ist, und die Befriedigung dieses Wissens hat.

b) Näher nun hat dieser Inhalt als Liebe die Form der in sich koncentrirten Empfindung, welche, statt sich ihren Gehalt zu expliciren, ihn seiner Bestimmtheit und Allgemeinheit nach zum Bewußtseyn zu bringen, die Weite und Unermeßlichkeit desselben vielmehr unmittelbar zu der einfachen Tiefe des Gemüths zusammenzieht, ohne den Reichthum, den er in sich faßt, für die Vorstellung nach allen seinen Richtungen zu entfalten. Dadurch wird der gleiche Inhalt, der in seiner rein geistig ausgeprägten Allgemeinheit sich der Kunstdarstellung verweigern würde, in dieser subjektiven Existenz als Empfindung für die Kunst wieder ergreifbar, indem er auf der einen Seite bei der noch unaufgeschlossenen Tiefe, welche das Charakteristische des Gemüths ausmacht, sich nicht zu vollständiger Klarheit auseinanderzulegen nöthig hat, während er auf der anderen Seite aus dieser Form zugleich ein Element erhält, das der Kunst gemäß ist. Denn Gemüth, Herz, Empfindung, wie geistig und innerlich sie auch bleiben, haben dennoch immer einen Zusammenhang noch mit dem Sinnlichen und Leiblichen, so daß sie nun auch nach Außen hin durch die Leiblichkeit selbst, durch Blick, Gesichtszüge, oder vergeistigter durch Ton und Wort das innerste Leben und Daseyn des Geistes kund zu geben vermögen. Das Aeußere aber wird hier nur so auftreten können, daß es dieß Innerlichste selbst in seiner Innerlichkeit des Gemüths auszusprechen berufen ist.

c) Stellten wir nun als Begriff des Ideals die Versöhnung des Innern mit seiner Realität auf, so können wir die Liebe als das Ideal der romantischen Kunst in ihrem religiösen Kreise bezeichnen. Sie ist die geistige Schönheit als solche. Das klassische Ideal zeigte auch die Vermittelung und Versöhnung des Geistes mit seinem Anderen. Hier aber war das An-

dere des Geistes das von ihm durchdrungene Aeußere, sein leiblicher Organismus. In der Liebe dagegen ist das Andere des Geistigen nicht das Natürliche, sondern selber ein geistiges Bewußtseyn, ein anderes Subjekt, und der Geist dadurch in seinem Eigenthum, in seinem eigensten Elemente für sich selber realisirt. So ist die Liebe in dieser affirmativen Befriedigung und in sich beruhigten seligen Realität ideale, aber schlechthin geistige Schönheit, welche sich ihrer Innerlichkeit wegen auch nur in der Innigkeit und als die Innigkeit des Gemüths ausdrücken kann. Denn der Geist, der im Geist sich präsent und seiner unmittelbar gewiß ist, und damit zum Material und Boden seines Daseyns selbst das Geistige hat, ist in sich, innig, und näher die Innigkeit der Liebe.

α. Gott ist die Liebe, und daher auch sein tiefstes Wesen in dieser der Kunst gemäßen Form in Christus aufzufassen und darzustellen. Christus ist aber die göttliche Liebe, als deren Objekt sich auf der einen Seite Gott selber, seinem erscheinungslosen Wesen nach, auf der anderen Seite die zu erlösende Menschheit kund giebt, und so kann denn in ihm weniger das Aufgehen eines Subjekts in ein bestimmtes anderes Subjekt zum Vorschein kommen, sondern die Idee der Liebe in ihrer Allgemeinheit, das Absolute, der Geist der Wahrheit im Elemente und in der Form der Empfindung. — Mit der Allgemeinheit ihres Gegenstandes verallgemeinert sich auch der Ausdruck der Liebe, in welchem sodann die subjektive Koncentration des Herzens und Gemüths nicht zur Hauptsache wird, wie sich auch bei den Griechen in dem alten titanischen Eros und der Venus Urania, obschon in durchaus anderer Beziehung, die allgemeine Idee und nicht die subjektive Seite individueller Gestalt und Empfindung geltend macht. Nur wenn Christus in Darstellungen der romantischen Kunst mehr als zugleich einzelnes in sich vertieftes Subjekt gefaßt ist, thut sich auch der Ausdruck der Liebe in der Form subjektiver Innigkeit, wenn zwar

immer von der Allgemeinheit ihres Inhalts gehoben und getragen, hervor.

β. Am zugänglichsten aber für die Kunst ist in diesem Kreise die Liebe der Maria, die Mutterliebe, der gelungenste Gegenstand der religiösen romantischen Phantasie. Am meisten real, menschlich, ist sie doch ganz geistig, ohne Interesse und Bedürftigkeit der Begierde, nicht sinnlich und doch gegenwärtig; die absolut befriedigte selige Innigkeit. — Sie ist eine Liebe ohne Verlangen, aber nicht Freundschaft, denn Freundschaft, wenn sie auch noch so gemüthreich ist, fordert doch einen Gehalt, eine wesentliche Sache als zusammenschließenden Zweck. Die Mutterliebe dagegen hat ohne alle Gleichheit des Zwecks und der Interessen einen unmittelbaren Halt in dem natürlichen Zusammenhange. Hier aber ist die Liebe der Mutter auf diese Naturseite ebensowenig beschränkt. Maria hat in dem Kinde, das sie unter ihrem Herzen getragen, das sie mit Schmerzen geboren, das vollkommene Wissen und Empfinden ihrer selbst, und dasselbe Kind, das Blut ihres Blutes, steht ebenso wieder hoch über ihr, und dennoch gehört dieß Höhere ihr an, und ist das Objekt, indem sie sich selbst vergißt und erhält. Die Naturinnigkeit der Mutterliebe ist durchaus vergeistigt, sie hat das Göttliche zu ihrem eigentlichen Gehalt, aber dieß Geistige bleibt leise und unbewußt von natürlicher Einheit und menschlicher Empfindung wunderbar durchzogen. Es ist die selige Mutterliebe, und nur der einen Mutter, die ursprünglich in diesem Glücke ist. Zwar ist auch diese Liebe nicht ohne Schmerz, aber der Schmerz ist nur die Trauer des Verlustes, die Klage über den leidenden, sterbenden, gestorbenen Sohn, und wird nicht, wie wir auf einer späteren Stufe sehen werden, zur Ungerechtigkeit und Marter von Außen, oder zum unendlichen Kampf der Sünde, zum Quälen und Peinigen durch sich selbst. Solche Innigkeit ist hier die geistige Schönheit, das Ideal, die menschliche Identifikation des Menschen mit Gott, dem Geist,

der Wahrheit; ein reines Vergeſſen, ein volles Aufgeben ſeiner ſelbſt, das in dieſem Vergeſſen dennoch von Hauſe aus eins iſt mit dem, in den es ſich verſenkt, und dieſes Einsſeyn nun in ſeliger Befriedigung fühlt. —

In ſo ſchöner Weiſe tritt die Mutterliebe, dieß Bild gleichſam des Geiſtes, in der romantiſchen Kunſt an die Stelle des Geiſtes ſelber, weil der Geiſt ſich nur in der Form der Empfindung für die Kunſt faßbar macht, und die Empfindung der Einheit des Einzelnen mit Gott, am urſprünglichſten, realſten, lebendigſten, nur in der Mutterliebe der Madonna vorhanden iſt. Sie muß nothwendig in die Kunſt eintreten, wenn in der Darſtellung dieſes Kreiſes nicht das Ideale, die affirmative befriedigte Verſöhnung fehlen ſoll. Es hat deshalb auch eine Zeit gegeben, in welcher die Mutterliebe der gebenedeiten Jungfrau überhaupt zu dem Höchſten und Heiligſten gehört hat, und als dieß Höchſte verehrt und dargeſtellt worden iſt. Wenn aber der Geiſt ſich in ſeinem eigenen Elemente, abgetrennt von aller Naturgrundlage der Empfindung, zum Bewußtſeyn ſeiner bringt, ſo kann auch nur die von ſolcher Grundlage freie geiſtige Vermittlung als der freie Weg zur Wahrheit betrachtet werden, und ſo iſt denn auch im Proteſtantismus, dieſem Mariendienſte der Kunſt und des Glaubens gegenüber, der heilige Geiſt, und die innere Vermittelung des Geiſtes die höhere Wahrheit geworden.

γ. Drittens endlich zeigt ſich die affirmative Verſöhnung des Geiſtes als Empfindung in den Jüngern Chriſti, den Weibern und Freunden, die ihm folgen. Dieß ſind zum größten Theil Charaktere, welche die Härte der Idee des Chriſtenthums, an des göttlichen Freundes Hand, durch die Freundſchaft, Lehre, die Predigten Chriſti, ohne die äußere und innere Qual der Konverſion in ſich durchgemacht, ſie vollführt, ſich derſelben und ihrer ſelbſt bemächtigt haben, und tiefſinnig, kräftig in derſelben bleiben. Ihnen geht zwar jene unmittel-

bare Einheit und Innigkeit der Mutterliebe ab, aber als das Verbindende ist doch noch die Gegenwart Christi, die Gewohnheit des Zusammenlebens und der unmittelbare Zug des Geistes übrig.

3. Der Geist der Gemeine.

Was den Uebergang in eine letzte Sphäre dieses Kreises anbetrifft, so können wir denselben an das knüpfen, was schon oben in Bezug auf die Geschichte Christi berührt worden ist. Die unmittelbare Existenz Christi, als dieses einzelnen Menschen, der Gott ist, wird als aufgehoben gesetzt, d. h. es thut sich in der Erscheinung Gottes als Menschen selbst hervor, daß die wahrhafte Realität Gottes nicht das unmittelbare Daseyn, sondern der Geist sey. Die Realität des Absoluten als unendlicher Subjektivität ist nur der Geist selber, Gott ist nur da im Wissen, im Elemente des Innern. Dieß absolute Daseyn Gottes, als schlechthin ebenso ideeller als subjektiver Allgemeinheit, beschränkt sich deshalb nicht auf diesen Einzelnen, welcher in seiner Geschichte die Versöhnung der menschlichen und göttlichen Subjektivität zur Darstellung gebracht hat, sondern erweitert sich zu dem mit Gott versöhnten menschlichen Bewußtseyn, überhaupt zur Menschheit, welche als die vielen Einzelnen existirt. Für sich jedoch, als einzelne Persönlichkeit genommen, ist der Mensch nicht etwa unmittelbar das Göttliche, sondern im Gegentheil das Endliche und Menschliche, das nur, in sofern es sich als das Negative, das es an sich ist, wirklich setzt, und somit als das Endliche aufhebt, zu der Versöhnung mit Gott gelangt. Erst durch diese Erlösung von den Gebrechen der Endlichkeit ergiebt sich die Menschheit als das Daseyn des absoluten Geistes, als den Geist der Gemeine, in welchem sich die Einigung des menschlichen und göttlichen Geistes innerhalb der menschlichen Wirklichkeit selbst, als die reale Vermittelung des-

ſen vollbringt, was an ſich, dem Begriff des Geiſtes nach, urſprünglich in Einheit iſt.

Die Hauptformen, welche in Betreff auf dieſen neuen Inhalt der romantiſchen Kunſt von Wichtigkeit werden, laſſen ſich folgendermaßen gliedern.

Das einzelne Subjekt, das, von Gott getrennt, in der Sünde und dem Kampfe der Unmittelbarkeit und in der Bedürftigkeit des Endlichen lebt, hat die unendliche Beſtimmung, mit ſich und Gott zur Verſöhnung zu kommen. Indem nun aber in der Erlöſungsgeſchichte Chriſti die Negativität der unmittelbaren Einzelnheit ſich als das weſentliche Moment des Geiſtes herausgeſtellt hat, ſo wird das einzelne Subjekt ſich nur durch die Konverſion des Natürlichen und der endlichen Perſönlichkeit, zur Freiheit und zum Frieden in Gott erheben können.

Dieſe Aufhebung der Endlichkeit tritt hier in dreifacher Weiſe hervor.

Erſtens als die äußerliche Wiederholung der Leidensgeſchichte, welche zum wirklichen leiblichen Leiden wird — das Märtyrthum.

Zweitens verlegt ſich die Konverſion in's Innere des Gemüths, als innre Vermittelung durch Reue, Buße und Bekehrung.

Drittens endlich wird das Erſcheinen des Göttlichen in der weltlichen Wirklichkeit ſo gefaßt, daß der gewöhnliche Lauf der Natur und die natürliche Form des ſonſtigen Geſchehens ſich aufhebt, um die Macht und Gegenwart des Göttlichen offenbar werden zu laſſen; wodurch das Wunder zur Form der Darſtellung wird.

a) Die Märtyrer.

Die nächſte Erſcheinung, in welcher der Geiſt der Gemeine ſich in dem menſchlichen Subjekt als wirkſam darthut, beſteht darin, daß der Menſch an ſich ſelbſt den Reflex des göttlichen Proceſſes abſpiegelt und ſich zu einem neuen Daſeyn macht der ewigen

Geschichte Gottes. Hier verschwindet nun wieder der Ausdruck jener unmittelbar affirmativen Versöhnung, indem der Mensch sich dieselbe erst durch Aufhebung seiner Endlichkeit zu erringen hat. Was daher auf der ersten Stufe den Mittelpunkt abgab, kehrt hier in einem durchweg verstärkten Maaße wieder, da die Unangemessenheit und Unwürdigkeit der Menschheit die Voraussetzung ist, welche zu vertilgen als die höchste und einzige Aufgabe gilt.

α. Der eigentliche Inhalt dieser Sphäre ist deswegen die Erduldung von Grausamkeiten, so wie die eigene freiwillige Entsagung, Aufopferung, Entbehrung, auferlegt, um zu entbehren, um Leiden, Martern, Qualen jeder Art zu erwecken, damit in sich der Geist sich verkläre, und sich, als einig, befriedigt, selig in seinem Himmel fühle. Dieß Negative des Schmerzes wird im Märtyrthum Zweck für sich selbst, und die Größe der Verklärung mißt sich nach der Abscheulichkeit dessen, was der Mensch erlitten, und der Furchtbarkeit dessen, dem er sich unterworfen hat. Das Erste nun, was bei noch unerfülltem Innern an dem Subjekt zu seiner Entweltlichung und Heiligung kann negativ gesetzt werden, ist sein natürliches Daseyn, sein Leben, die Befriedigung der nächsten, zur Existenz nothwendigen Bedürfnisse. Den Hauptgegenstand dieses Kreises geben deshalb körperliche Martern ab, welche an den Gläubigen Theils von den Feinden und Verfolgern des Glaubens aus Haß und Rachsucht verübt, Theils zur Entsühnung aus eigenem Antriebe in aller Abstraktion vorgenommen werden. Beides nimmt der Mensch hier, im Fanatismus der Duldung, nicht als Ungerechtigkeit, sondern als Segen auf, durch den allein die Härte des von Hause aus als sündlich empfundenen Fleisches, Herzens und Gemüths zu brechen, und die Versöhnung mit Gott zu erreichen ist.

In sofern sich nun aber in solchen Situationen die Konversion des Innern nur in Gräßlichkeit und in der Mißhandlung des Aeußern darstellen kann, so wird dadurch leicht der Schön-

heitssinn verletzt, und die Gegenstände dieses Kreises sind deshalb ein sehr gefährlicher Stoff für die Kunst. Denn einerseits müssen die Individuen in einem ganz andern Grade noch, als wir es in der Leidensgeschichte Christi forderten, als wirkliche einzelne Individuen, mit dem Stempel der zeitlichen Existenz bezeichnet, und in den Gebrechen der Endlichkeit und Natürlichkeit herausgestellt werden, andererseits sind die Qualen und unerhörten Abscheulichkeiten, die Verzerrungen und Verrenkungen der Glieder, die leiblichen Martern, die Henkeranstalten, das Köpfen, Rösten, Verbrennen, in Oel Sieden, auf's Rad Flechten u. s. f. an sich selbst häßliche, widrige, ekelhafte Aeußerlichkeiten, deren Entfernung von der Schönheit zu groß ist, als daß sie von einer gesunden Kunst sollten zum Gegenstande erwählt werden dürfen. Die Behandlungsweise des Künstlers kann zwar an sich der Ausführung nach vortrefflich seyn, das Interesse für diese Vortrefflichkeit bezieht sich dann aber nur immer auf die subjektive Seite, welche, wenn sie auch kunstgemäß scheinen mag, sich dennoch vergeblich abmüht, ihren Stoff mit sich vollendet in Einklang zu bringen.

β. Deshalb bedarf die Darstellung dieses negativen Processes noch eines anderen Momentes, das über dieß Quälen des Leibes und der Seele herausragt und sich gegen die affirmative Versöhnung hinwendet. Dieß ist die Versöhnung des Geistes in sich, die als Zweck und Resultat der durchduldeten Greuel gewonnen wird. Die Märtyrer sind nach dieser Seite die Bewahrer des Göttlichen gegen die Rohheit äußerer Gewalt und die Barbarei des Unglaubens; um des Himmelreichs willen erdulden sie Schmerz und Tod, und dieser Muth, diese Stärke, Ausdauer und Beseligung muß daher ebensosehr an ihnen erscheinen. Dennoch ist auch diese Innigkeit des Glaubens und der Liebe in ihrer geistigen Schönheit keine geistige Gesundheit, welche den Körper gesund durchdringt, sondern es ist eine Innerlichkeit, die der Schmerz durchgearbeitet hat, oder die im Lei-

den zur Darstellung kommt, und selbst noch in der Verklärung das Moment des Schmerzes, als das eigentlich Wesentliche, enthält. Besonders die Malerei hat sich solche Frömmigkeit häufig zum Gegenstande gemacht. Ihre Hauptaufgabe besteht dann darin, die Seligkeit der Marter, den widerwärtigen Zerfleischungen des Fleisches gegenüber, einfach in den Zügen des Gesichts, dem Blick u. s. f. als Ergebung, Ueberwindung des Schmerzes, Befriedigung im Erreichen und Lebendigwerden des göttlichen Geistes im Innern des Subjekts auszudrücken. Will dagegen die Skulptur den gleichen Inhalt vor die Anschauung bringen, so ist sie die koncentrirte Innigkeit in dieser vergeistigten Weise darzustellen weniger fähig, und wird deshalb das Schmerzliche, Verzerrte, in sofern es sich entwickelter im leiblichen Organismus kund giebt, herauszuheben haben.

γ. Drittens nun aber betrifft die Seite der Selbstverläugnung und Duldung auf dieser Stufe nicht nur die natürliche Existenz und unmittelbare Endlichkeit, sondern führt die Richtung des Gemüths nach dem Himmlischen bis zu dem Extrem hin, daß überhaupt das Menschliche und Weltliche, auch wenn es in sich selbst sittlicher und vernünftiger Art ist, zurückgestellt und verschmäht wird. Je mehr nämlich der Geist, der hier die Idee der Konversion seiner in sich lebendig macht, zunächst noch ungebildet ist, um desto barbarischer und abstrakter wendet er sich mit seiner koncentrirten Kraft der Frömmigkeiten gegen alles, was dieser in sich einfachen Unendlichkeit der Religiosität als das Endliche gegenübersteht; gegen alle bestimmte Empfindung der Menschlichkeit, gegen die vielseitigen sittlichen Neigungen, Beziehungen, Verhältnisse und Pflichten des Herzens. Denn das sittliche Leben in der Familie, die Bande der Freundschaft, des Bluts, der Liebe, des Staats, Berufs, dieß Alles gehört zum Weltlichen, und das Weltliche, in sofern es hier noch nicht von den absoluten Vorstellungen des Glaubens durchdrungen, und zur Einigkeit und Versöhnung mit

denſelben entwickelt iſt, erſcheint jener abſtrakten Innigkeit des gläubigen Gemüths, ſtatt mit in den Kreis ihrer Empfindung und Verpflichtung aufgenommen zu ſeyn, im Gegentheil als in ſich nichtig, und dadurch der Frömmigkeit feindlich und ſchädlich. Der ſittliche Organismus der menſchlichen Welt wird deshalb noch nicht geachtet, weil die Seiten und Pflichten deſſelben noch nicht erkannt ſind als nothwendige, berechtigte Glieder in der Kette einer in ſich vernünftigen Wirklichkeit, in welcher ſich zwar nichts Einſeitiges zu iſolirter Selbſtſtändigkeit erheben darf, doch ebenſoſehr als gültiges Moment erhalten und nicht aufgeopfert werden muß. In dieſer Rückſicht bleibt hier die religiöſe Verſöhnung ſelbſt nur abſtrakt, und zeigt ſich in dem in ſich einfachen Herzen als eine Intenſität des Glaubens ohne Extenſion, als die Frömmigkeit des mit ſich einſamen Gemüths, das ſich noch nicht zu allgemeiner entwickelter Zuverſicht, und zu einſichtiger, umfaſſender Gewißheit ſeiner ſelbſt fortgebildet hat. Wenn nun die Kraft eines ſolchen Gemüthes ſich gegen die nur als negativ behandelte Weltlichkeit in ſich feſthält, und ſich gewaltſam von allen menſchlichen Banden, und wären es die urſprünglich feſteſten, losſlöſt, ſo iſt dieß eine Rohheit des Geiſtes und eine barbariſche Gewalt der Abſtraktion, die uns zurückſtoßen muß. Wir werden daher, dem Standpunkte unſeres heutigen Bewußtſeyns nach, jenen Keim der Religioſität in dergleichen Darſtellungen ehren und hochſchätzen können, geht jedoch die Frömmigkeit ſo weit, daß wir ſie bis zur Gewaltſamkeit gegen das in ſich ſelbſt Vernünftige und Sittliche geſteigert ſehen, ſo können wir mit ſolchem Fanatismus der Heiligkeit nicht nur nicht ſympathiſiren, ſondern dieſe Art des Entſagens muß uns ſogar, da ſie das von ſich abweiſt, zertrümmert und zertritt, was an und für ſich berechtigt und geheiligt iſt, als unſittlich und der Religioſität widerſtreitend erſcheinen. — Von dieſer Art giebt es viele Legenden, Geſchichten und Dichtungen. Z. B. die Erzählung von einem Manne, der voll Liebe für ſein Weib und ſeine Familie,

und von allen den Seinigen wieder geliebt, sein Haus verläßt, umherpilgert, und als es endlich in Bettlersgestalt zurückkehrt sich nicht entdeckt; es werden ihm Almosen gereicht, unter der Treppe ein Plätzchen ihm aus Mitleiden zum Aufenthalt angewiesen; so lebt er ein zwanzig Jahre lang in seinem Hause, sieht den Kummer seiner Familie um ihn mit an, und erst im Sterben giebt er sich zu erkennen. — Es ist dieß ein gräßlicher Eigensinn des Fanatismus, den wir als Heiligkeit verehren sollen. Diese Ausdauer der Entsagung kann an das Abstruse der Peinigungen erinnern, welche sich die Inder gleichfalls freiwillig zu religiösen Zwecken auferlegen. Doch haben die Duldungen der Inder einen ganz anderen Charakter. Dort nämlich versetzt sich der Mensch in Stumpfheit und Bewußtlosigkeit, hier aber ist der Schmerz und das absichtliche Bewußtseyn und die Empfindung des Schmerzes der eigentliche Zweck, der sich um so reiner zu erreichen meint, je mehr das Leiden mit dem Bewußtseyn des Werths und der Liebe zu dem aufgegebenen Verhältnisse und mit der fortwährenden Anschauung des Entsagens verbunden ist. Je reicher das Herz, das sich solche Prüfungen aufbürdet, ist, je mehr edlen Besitz es in sich trägt, und doch diesen Besitz als nichtig zu verdammen, und als Sünde zu stempeln sich gedrungen glaubt, desto härter ist die Versöhnungslosigkeit, und kann die furchtbarsten Krämpfe und den rasendsten Zwiespalt erzeugen. Ja unsrer Anschauung nach muß uns ein solches Gemüth, das nur in intelligibler und nicht in weltlicher Welt als solcher zu Haus ist, und deshalb auch in den an und für sich gültigen Gebieten und Zwecken dieser bestimmten Wirklichkeit sich nur sich verlierend fühlt, und obschon es mit ganzer Seele darin gehalten und gebunden ist, dieß Sittliche doch als negativ gegen seine absolute Bestimmung betrachtet — ein solches Gemüth muß uns in seinen selbsterzeugten Leiden wie in seiner Ergebung als verrückt erscheinen, so daß wir weder Mitleiden dafür empfinden noch Erhebung daraus schöpfen können.

Dergleichen Handlungen fehlt ein inhaltsvoller, gültiger Zweck, denn was ſie erreichen iſt nur ganz ſubjektiv, ein Zweck des einzelnen Menſchen für ſich ſelber, für das Heil ſeiner Seele, für ſeine Seligkeit. Es liegt aber eben Wenigen viel daran, ob gerade dieſer Eine ſelig werde, oder nicht. —

b) Die innere Buße und Bekehrung.

Die entgegengeſetzte Darſtellungsweiſe in derſelben Sphäre ſieht einerſeits von der äußeren Qual der Körperlichkeit, andererſeits von der negativen Richtung gegen das an und für ſich Berechtigte in der weltlichen Wirklichkeit ab, und gewinnt dadurch, ſowohl in Rückſicht auf ihren Inhalt als auch in Betreff der Form, einen der idealen Kunſt gemäßeren Boden. Dieſer Boden iſt die Konverſion des Innern, das ſich jetzt in ſeinem geiſtigen Schmerz, ſeiner Bekehrung des Gemüths allein ausdrückt. Dadurch fallen hier für's erſte die immer wiederholten Grauſamkeiten und Gräßlichkeiten der Peinigung des Leibes fort; für's zweite hält ſich die barbariſche Religioſität des Gemüths nicht mehr gegen die ſittliche Menſchlichkeit feſt, um in der Abſtraktion ihrer rein intellektuellen Befriedigung jede andre Art des Genuſſes im Schmerz einer abſoluten Entſagung gewaltſam mit Füßen zu treten, ſondern kehrt ſich nur gegen das in der That Sündliche, Verbrecheriſche und Böſe in der menſchlichen Natur. Es iſt eine hohe Zuverſicht, daß der Glaube, dieſe Richtung des Geiſtes in ſich auf Gott, fähig ſey, die begangene That, ſelbſt wenn ſie Sünde und Verbrechen iſt, zu etwas dem Subjekte Fremden, ſie ungeſchehen zu machen, ſie wegzuwaſchen. Dieſer Rückzug aus dem Böſen, dem abſolut Negativen, der im Subjekte wirklich wird, nachdem der ſubjektive Wille und Geiſt ſich ſelbſt, wie er als böſe geweſen iſt, verſchmäht und vertilgt hat, dieſe Rückkehr zum Poſitiven, das ſich nun als das eigentlich Wirkliche gegen die frühere Exiſtenz in der Sünde in ſich befeſtigt, iſt die wahrhaft unendliche Ge-

walt der religiösen Liebe, die Gegenwart und Wirklichkeit des absoluten Geistes im Subjekte selbst. Das Gefühl der Stärke und Ausdauer des eigenen Geistes, der durch Gott, zu dem er sich wendet, das Böse besiegt, und in sofern er sich mit ihm vermittelt, sich mit ihm eins weiß, giebt sodann die Befriedigung und Beseligung, Gott zwar als absolut Anderes gegen die Sünde der Zeitlichkeit anzuschaun, doch dieß Unendliche zugleich identisch mit mir als diesem Subjekt zu wissen, dieß Selbstbewußtseyn Gottes, als mein Ich, mein Selbstbewußtseyn, so gewiß, als Ich mir selber bin, in mir zu tragen. Solch eine Umkehr geht freilich ganz im Innern vor, und gehört dadurch mehr der Religion als der Kunst an, indem es jedoch die Innigkeit des Gemüths ist, welche sich vornehmlich dieser That der Bekehrung bemächtigt, und auch durch das Aeußere hindurch leuchten kann, so erhält selbst die bildende Kunst, die Malerei, das Recht, dergleichen Bekehrungsgeschichten zur Anschauung zu bringen. Stellt sie jedoch den ganzen Verlauf, welcher in dergleichen Konversions-Geschichten liegt, vollständig dar, so kann auch hier wieder manches Unschöne mit unterlaufen, da in diesem Falle dann auch das Verbrecherische und Widrige muß vorgeführt werden, wie z. B. in der Erzählung vom verlorenen Sohne. Am günstigsten ist es deshalb für die Malerei, wenn sie die Bekehrung allein zu einem Bilde ohne weitere Detaillirung des Verbrecherischen koncentrirt. Von dieser Art ist die Maria Magdalena, die zu den schönsten Gegenständen dieses Kreises zu zählen und besonders von italienischen Malern vortrefflich und der Kunst gemäß behandelt ist. Sie erscheint hier nach innen und außen als die schöne Sünderin, in welcher die Sünde ebenso anziehend ist, als die Bekehrung. Doch weder mit der Sünde noch mit der Heiligkeit wird es dann so ernst genommen; ihr ward viel verziehen, weil sie viel geliebet hatte; ihrer Liebe und Schönheit willen ist ihr verziehen, und das Rührende besteht nun darin, daß sie sich doch ein Ge-

wiſſen aus ihrem Lieben macht, in empfindungsreicher Schönheit der Seele Thränen des Schmerzes vergießt. Nicht daß ſie ſo viel geliebet hat iſt ihr Irrthum, ſondern dieß gleichſam iſt ihr ſchöner, rührender Irrthum, daß ſie glaubt eine Sünderin zu ſeyn, denn ihre empfindungsvolle Schönheit ſelbſt giebt nur die Vorſtellung, daß ſie in ihrer Liebe edel und von tiefem Gemüth geweſen.

c) Wunder und Legenden.

Die letzte Seite, welche mit den beiden vorigen zuſammenhängt und ſich in beiden geltend machen kann, betrifft die Wunder, die überhaupt in dieſem ganzen Kreiſe eine Hauptrolle ſpielen. Wir können in dieſer Beziehung die Wunder als die Konverſions-Geſchichte der unmittelbaren natürlichen Exiſtenz bezeichnen. Die Wirklichkeit liegt als ein gemeines, zufälliges Daſeyn vor; dieß Endliche wird vom Göttlichen berührt, das, in ſofern es in das ganz Aeußerliche und Partikulare unmittelbar einſchlägt, daſſelbe auseinanderwirft, verkehrt, zu etwas ſchlechthin Anderm macht, den natürlichen Lauf der Dinge, wie man gewöhnlich zu ſagen pflegt, unterbricht. Das Gemüth nun, als von ſolchen unnatürlichen Erſcheinungen, in welchen es die Gegenwart des Göttlichen zu erkennen glaubt, ergriffen, in ſeiner endlichen Vorſtellung überwunden darzuſtellen, iſt ein Hauptinhalt vieler Legenden. In der That aber kann das Göttliche die Natur nur als Vernunft, als die unwandelbaren Geſetze der Natur ſelber, die Gott ihr eingepflanzt hat, berühren und regieren, und das Göttliche darf ſich nicht in einzelnen Umſtänden und Wirkungen, die gegen die Naturgeſetze verſtoßen, gerade als das Göttliche erweiſen ſollen, denn nur die ewigen Geſetze und Beſtimmungen der Vernunft ſchlagen wirklich in die Natur ein. Nach dieſer Seite hin gehen die Legenden häufig ohne Noth in das Abſtruſe, Abgeſchmackte, Sinnloſe und Lächerliche über, indem Geiſt und Gemüth gerade von dem ſoll zum Glau-

ben der Gegenwart und Wirksamkeit Gottes bewegt werden, was an und für sich das Vernunftlose, Falsche und Ungöttliche ist. Die Rührung, Frömmigkeit, Bekehrung kann zwar dann noch von Interesse seyn, aber sie ist nur die eine, innere Seite; sobald sie mit Anderem und Aeußerlichem in Verhältniß tritt, und dieß Aeußere die Umkehrung des Herzens bewirken soll, muß das Aeußere nicht in sich selbst etwas Widersinniges und Unvernünftiges seyn. —

Dieß wären die Hauptmomente des substantiellen Inhalts, der in diesem Kreise als Gottes Natur für sich, und als der Proceß gilt, durch welchen und in welchem er Geist ist. Es ist der absolute Gegenstand, den die Kunst nicht aus sich selbst schafft und offenbart, sondern den sie von der Religion empfangen hat, und zu ihm mit dem Bewußtseyn, daß er das an und für sich Wahre sey, herantritt, um ihn auszusprechen und darzustellen. Es ist der Inhalt des gläubigen, sich sehnenden Gemüths, das sich in sich selbst die unendliche Totalität ist, so daß nun das Aeußere mehr oder weniger äußerlich und gleichgültig bleibt, ohne mit dem Innern in vollständige Harmonie zu kommen, und deshalb häufig zu einem widrigen, von der Kunst nicht durchweg besiegbaren Stoffe wird.

Zweites Kapitel.

Das Ritterthum.

Das Princip der in sich unendlichen Subjektivität hat zuerst, wie wir sahen, das Absolute selbst, den Geist Gottes, wie er mit dem menschlichen Bewußtseyn sich vermittelt und versöhnt und dadurch erst wahrhaft für sich selber ist, zum Inhalte des Glaubens und der Kunst. Diese romantische Mystik, indem sie sich auf die Beseligung im Absoluten beschränkt, bleibt eine abstrakte Innigkeit, weil sie sich dem Weltlichen, statt es zu durchdringen und affirmativ in sich aufzunehmen, gegenüberstellt und dasselbe von sich weist. Der Glaube ist in dieser Abstraktion vom Leben getrennt, von der konkreten Wirklichkeit des menschlichen Daseyns, vom positiven Verhältniß der Menschen zu einander entfernt, welche nur im Glauben und um des Glaubens willen sich in einem Dritten, in dem Geist der Gemeine, identisch wissen und lieben. Dieß Dritte ist allein die klare Quelle, in der ihr Bild sich spiegelt, ohne daß der Mensch unmittelbar dem Menschen in's Auge schaut, mit Anderen in ein direktes Verhältniß tritt, und die Einheit der Liebe, des Zutrauens, der Zuversicht, der Zwecke und Handlungen in konkreter Lebendigkeit empfindet. Was die Hoffnung und Sehnsucht des Innern ausmacht, findet der Mensch in seiner abstrakt religiösen Innigkeit nur als Leben im Reiche Gottes, in der Gemeinschaft mit der Kirche, und hat diese Identi-

tät in einem Dritten noch nicht aus seinem Bewußtseyn zurückgestellt, um das, was er seinem konkreten Selbst nach ist, im Wissen und Wollen auch der Anderen unmittelbar vor sich zu haben. Der gesammte religiöse Inhalt nimmt deshalb wohl die Form der Wirklichkeit an, aber er ist doch nur in der Innerlichkeit der Vorstellung, welche das sich lebendig ausbreitende Daseyn verzehrt, und fern davon ist, ihr eigenes auch von Weltlichem erfülltes und zur Wirklichkeit entfaltetes Leben als die höhere Forderung im Leben selber zu befriedigen.

Das nur erst in seiner einfachen Seligkeit vollendete Gemüth hat daher aus dem Himmelreich seiner substantiellen Sphäre herauszutreten, in sich selber hineinzublicken und zu einem gegenwärtigen, dem Subjekt als Subjekt gehörigem Inhalte zu kommen. Dadurch wird die früher religiöse Innigkeit jetzt weltlicher Art. Christus sagte zwar: ihr müßt Vater und Mutter verlassen, und mir nachfolgen; ebenso: der Bruder wird den Bruder hassen; sie werden euch kreuzigen und verfolgen u. s. f. Wenn aber das Reich Gottes Platz gewonnen hat in der Welt, und die weltlichen Zwecke und Interessen zu durchdringen und dadurch zu verklären thätig ist; wenn Vater, Mutter, Bruder mit in der Gemeine sind, dann beginnt auch das Weltliche von seiner Seite her sein Recht oder Geltung in Anspruch zu nehmen und durchzusetzen. Ist dieß Recht durchgefochten, so fällt nun auch die negative Haltung des zunächst ausschließlich religiösen Gemüths gegen das Menschliche als solches hinweg, der Geist breitet sich aus, sieht sich um in seiner Gegenwart, und erweitert sein wirkliches weltliches Herz. Das Grund-Princip selber ist nicht geändert; die in sich unendliche Subjektivität wendet sich nur einer anderen Sphäre des Inhalts zu. Wir können diesen Uebergang dadurch bezeichnen, daß wir sagen, die subjektive Einzelnheit werde jetzt als Einzelnheit unabhängig von der Vermittlung mit Gott, für sich selber frei. Denn eben in jener Vermittlung, in der sie sich

ihrer bloßen endlichen Beſchränktheit und Natürlichkeit entäußerte, iſt ſie den Weg der Negativität durchgegangen, und tritt nun, nachdem ſie ſich in ſich ſelber affirmativ geworden iſt, frei als Subjekt mit der Forderung heraus, als Subjekt ſchon in ſeiner, wenn auch hier zunächſt noch formellen, Unendlichkeit vollſtändige Achtung für ſich und Andere zu erlangen. In dieſe ihre Subjektivität legt ſie deshalb die ganze Innerlichkeit des unendlichen Gemüthes hinein, welche ſie bisher mit Gott allein ausgefüllt hatte.

Fragen wir jedoch, wovon denn auf dieſer neuen Stufe die menſchliche Bruſt in ihrer Innigkeit voll ſey, ſo betrifft der Inhalt nur die ſubjektive unendliche Beziehung auf ſich; das Subjekt iſt nur voll von ſich ſelbſt, als in ſich unendlicher Einzelnheit, ohne weitere konkretere Entfaltung und Wichtigkeit eines in ſich ſelbſt objektiven, ſubſtantiellen Gehalts von Intereſſen, Zwecken und Handlungen. — Näher ſind es nun aber hauptſächlich drei Empfindungen, die ſich für das Subjekt zu dieſer Unendlichkeit ſteigern; die ſubjektive Ehre, die Liebe und die Treue. Es ſind dieß nicht eigentlich ſittliche Eigenſchaften und Tugenden, ſondern nur Formen der mit ſich ſelber erfüllten romantiſchen Innerlichkeit des Subjekts. Denn die perſönliche Selbſtſtändigkeit, für welche die Ehre kämpft, zeigt ſich nicht als die Tapferkeit für ein Gemeinweſen, und für den Ruf der Rechtſchaffenheit in demſelben oder der Rechtlichkeit im Kreiſe des privaten Lebens; ſie ſtreitet im Gegentheil nur für die Anerkennung und die abſtrakte Unverletzlichkeit des einzelnen Subjekts. Ebenſo iſt auch die Liebe, welche den Mittelpunkt dieſes Kreiſes abgiebt, nur die zufällige Leidenſchaft des Subjekts zum Subjekt, und wenn auch durch Phantaſie erweitert, durch Innigkeit vertieft, doch nicht das ſittliche Verhältniß der Ehe und Familie. Die Treue hat zwar mehr ſchon den Anſchein eines ſittlichen Charakters, indem ſie nicht nur das Ihre will, ſondern ein Höheres, Gemeinſames feſthält, ſich einem an-

deren Willen, dem Wunsch oder Befehl eines Herrn ergiebt und dadurch der Selbstsucht und Selbstständigkeit des eigenen besonderen Willens entsagt, aber die Empfindung der Treue betrifft nicht das objektive Interesse dieses Gemeinwesens für sich in seiner zum Staatsleben entwickelten Freiheit, sondern verknüpft sich nur mit der Person des Herrn, der in individueller Weise für sich selber handelt, oder allgemeinere Verhältnisse zusammenhält und für sie thätig ist. —

Diese drei Seiten zusammengenommen und durch einander geschlungen machen, außer den religiösen Beziehungen, welche hereinspielen können, den Hauptinhalt des Ritterthums aus, und geben den nothwendigen Fortgang von dem Princip des religiösen Innern zum Eintritt desselben in die weltliche geistige Lebendigkeit, in deren Bereich jetzt die romantische Kunst einen Standpunkt gewinnt, von welchem aus sie unabhängig aus sich selber schaffen und eine gleichsam freiere Schönheit seyn kann. Denn sie steht hier in der freien Mitte zwischen dem absoluten Gehalt der für sich festen religiösen Vorstellungen und der bunten Partikularität und Beschränktheit der Endlichkeit und Weltlichkeit. Unter den besonderen Künsten ist es hauptsächlich die Poesie, die sich dieses Stoffes am geeignetsten zu bemächtigen gewußt hat, weil sie am meisten befähigt ist, die nur mit sich beschäftigte Innerlichkeit und deren Zwecke und Begebenheiten auszusprechen.

Indem wir nun einen Stoff vor uns haben, den der Mensch aus seiner eigenen Brust, aus der Welt des rein Menschlichen nimmt, so möchte es scheinen, daß hier die romantische Kunst auf demselben Boden mit der klassischen stehe, und es ist hier also vornehmlich der Ort, wo wir beide mit einander vergleichen und einander gegenüberstellen können. Wir haben früher schon die klassische Kunst als das Ideal der objektiv in sich selbst wahrhaftigen Menschlichkeit bezeichnet. Ihre Phantasie bedarf zum Mittelpunkte eines Inhalts, der

ſubſtantieller Art iſt, ein ſittliches Pathos enthält. In den homeriſchen Gedichten, den Tragödien des Sophokles und Aeſchylus handelt es ſich um Intereſſen von ſchlechthin ſachlichem Gehalt, um eine ſtrenge Haltung der Leidenſchaften in demſelben, um gründliche, dem Gedanken des Inhalts gemäße Beredſamkeit und Ausführung, und über dem Kreiſe der nur in ſolchem Pathos individuell ſelbſtſtändigen Heroen und Geſtalten ſteht ein Götterkreis von noch geſteigerterer Objektivität. Selbſt da, wo die Kunſt ſubjektiver wird in den unendlichen Spielen der Skulptur, den Basreliefs z. B., den ſpäteren Elegien, Epigrammen und ſonſtigen Anmuthigkeiten der lyriſchen Poeſie, iſt die Weiſe, den Gegenſtand vorzutragen, mehr oder weniger durch dieſen ſelbſt gegeben, indem er bereits ſeine objektive Geſtalt hat; es ſind feſte, in ihrem Charakter beſtimmte Phantaſie-Bilder, welche auftreten, Venus, Bacchus, Muſen; ebenſo in den ſpäteren Epigrammen Beſchreibungen des Vorhandenen, oder bekannte Blumen werden, wie Meleager es that, in einen Strauß gebunden, und erhalten durch die Empfindung ein ſinnreiches Band. Es iſt eine heitere Geſchäftigkeit in einem reichlich verſehenen, mit allen Gaben, Gebilden und für jeden Zweck fertigen Geräthſchaften im Vorrathe gefüllten Hauſe; der Dichter und Künſtler iſt nur der Zauberer, der ſie hervorruft, verſammelt und gruppirt.

Ganz anders iſt es in der romantiſchen Poeſie. In ſofern ſie weltlich iſt, und nicht unmittelbar in der heiligen Geſchichte ſteht, ſind die Tugenden und Zwecke ihrer Heldenſchaft nicht die der griechiſchen Heroen, deren Sittlichkeit das beginnende Chriſtenthum nur als glänzendes Laſter anſah. Denn die griechiſche Sittlichkeit ſetzt die herausgeſtaltete Gegenwart des Menſchlichen voraus, in welcher der Wille, wie er ſich an und für ſich ſeinem Begriffe nach bethätigen ſoll, zu beſtimmtem Inhalt und deſſen verwirklichten Verhältniſſen der Freiheit, die abſolut gelten, gekommen iſt. Dieß ſind die Verhältniſſe der Eltern und

Kinder, der Ehegatten, der Bürger der Stadt, des Staats in seiner realisirten Freiheit. Indem dieser objektive Gehalt des Handelns der Entwickelung des menschlichen Geistes auf der als positiv anerkannten und gesicherten Grundlage des Natürlichen zugehört, vermag er jener koncentrirten Innigkeit des Religiösen, welche die Naturseite des Menschlichen zu vertilgen strebt, nicht mehr zu entsprechen, und muß der entgegengesetzten Tugend der Demuth, des Aufgebens der menschlichen Freiheit und des festen Beruhens auf sich weichen. Die Tugenden der christlichen Frömmigkeit ertödten in ihrer abstrakten Haltung das Weltliche, und machen das Subjekt nur frei, wenn es sich selbst in seiner Menschlichkeit absolut verläugnet. Die subjektive Freiheit des jetzigen Kreises ist zwar nicht mehr durch bloße Duldung und Aufopferung bedingt, sondern in sich, im Weltlichen, affirmativ, aber die Unendlichkeit des Subjekts hat doch, wie wir schon sahen, nur wieder die Innigkeit als solche zu ihrem Inhalt, das subjektive Gemüth, als sich in sich selbst bewegend, als der weltliche Boden seiner in sich. In dieser Beziehung hat die Poesie hier keine vorausgesetzte Objektivität vor sich, keine Mythologie, keine Bildwerke und Gestaltungen, die für ihren Ausdruck bereits fertig da lägen. Sie steht ganz frei, stofflos, rein schöpferisch und producirend, auf; es ist wie der Vogel, der frei aus der Brust sein Lied singt. Wenn nun aber diese Subjektivität auch von edlem Willen und tiefer Seele ist, so tritt doch in ihren Handlungen und deren Verhältnissen und Existenz nur die Willkürlichkeit und Zufälligkeit ein, da die Freiheit und ihre Zwecke von der, in Betreff auf sittlichen Gehalt noch substanzlosen, Reflexion in sich selber ausgehen. Und so finden wir nicht sowohl in den Individuen ein besonderes Pathos im griechischen Sinn, und eine damit auf's engste zusammengeschlossene lebendige Selbstständigkeit der Individualität, als vielmehr nur Grade der Heldenschaft in Rücksicht auf Liebe, Ehre, Tapferkeit, Treue; Grade, in welche die Schlechtigkeit oder

der Adel der Seele hauptſächlich Verſchiedenheiten hereinbringt. Was jedoch die Helden des Mittelalters mit den Heroen des Alterthums gemeinſchaftlich haben iſt die Tapferkeit. Doch auch dieſe erhält hier eine ganz andere Stellung. Sie iſt weniger der natürliche Muth, der auf der geſunden Tüchtigkeit und von der Bildung ungeſchwächten Kraft des Körpers und Willens beruht, und der Durchführung objektiver Intereſſen zur Stütze dient, ſondern ſie geht von der Innerlichkeit des Geiſtes, von der Ehre, der Ritterlichkeit aus, und iſt im Ganzen phantaſtiſch, indem ſie ſich den Abentheuern der innern Willkür und den Zufälligkeiten äußerer Verſchlingungen oder den Impulſen der myſtiſchen Frömmigkeit, überhaupt aber der ſubjektiven Beziehung des Subjekts auf ſich unterwirft.

Dieſe Form nun der romantiſchen Kunſt iſt in zwei Hemiſphären zu Hauſe; in dem Abendlande, dieſem Niedergange des Geiſtes in ſein ſubjektives Inneres, und im Morgenlande, dieſer erſten Expanſion des ſich zur Befreiung vom Endlichen aufſchließenden Bewußtſeyns. Im Abendlande beruht die Poeſie auf dem in ſich zurückgenommenen Gemüth, das ſich für ſich der Mittelpunkt geworden iſt, doch ſeine Weltlichkeit nur als den Einen Theil ſeiner Stellung, als die Eine Seite hat, über welcher noch eine höhere Welt des Glaubens ſteht. Im Morgenlande iſt es der Araber vornehmlich, welcher als ein Punkt, der zunächſt nichts vor ſich hat, als ſeine trockene Wüſte und ſeinen Himmel, lebenskräftig zum Glanze und zur erſten Extenſion der Weltlichkeit heraustritt, und dabei ſeine innere Freiheit zugleich noch bewahrt. Ueberhaupt iſt es im Orient die muhamedaniſche Religion, die gleichſam den Boden rein gemacht, allen Götzendienſt der Endlichkeit und Phantaſie vertrieben, aber dem Gemüthe die ſubjektive Freiheit gegeben hat, die daſſelbe ganz ausfüllt, ſo daß die Weltlichkeit hier nicht eine nur andere Sphäre ausmacht, ſondern mit in die allgemeine Ungebundenheit aufgeht, in welcher Herz und Geiſt, ohne ſich Gott objektiv

zu gestalten, in sich in froher Lebendigkeit versöhnt, gleichsam Bettler, theoretisch in der Verherrlichung ihrer Gegenstände glücklich genießend, liebend, befriedigt und selig sind.

1. Die Ehre.

Das Motiv der Ehre war der alten klassischen Kunst unbekannt. In der Iliade macht wohl der Zorn des Achilles den Inhalt und das bewegende Princip aus, so daß der ganze weitere Verlauf davon abhängig ist, aber was wir im modernen Sinne unter Ehre verstehen, ist hier nicht aufgefaßt. Achill findet sich wesentlich nur dadurch verletzt, daß ihm sein wirklicher Beuteantheil, der ihm gehört, und der seine Ehrenbelohnung, sein γέρας ist, von Agamemnon genommen wird. Die Verletzung geschieht hier in Rücksicht auf etwas Reales, auf eine Gabe, in welcher allerdings auch eine Bevorzugung, eine Anerkennung des Ruhms und der Tapferkeit gelegen hatte, und Achill erzürnt sich, weil ihm Agamemnon unwürdig begegnet, und ihn nichts zu achten kund giebt unter den Griechen, aber die Verletzung dringt nicht in die letzte Spitze der Persönlichkeit als solcher, so daß sich Achill nun auch durch die Zurückgabe des ihm entrissenen Antheils und die Hinzufügung mehrerer Geschenke und Güter befriedigt, und Agamemnon diese Reparation letztlich nicht verweigert, obschon sie sich unseren Vorstellungen nach auf's Allergröblichste wechselseitig beleidigt haben. Durch die Schimpfworte jedoch haben sie sich nur zornig gemacht, während die partikulär sachliche Verletzung in eben so partikulär sachlicher Weise wieder aufgehoben wird.

a) Die romantische Ehre dagegen ist anderer Art. In ihr betrifft die Verletzung nicht den sachlichen realen Werth, Eigenthum, Stand, Pflicht u. s. f., sondern die Persönlichkeit als solche, und deren Vorstellung von sich selbst, den Werth den das Subjekt sich für sich selber zuschreibt. Dieser Werth ist auf der jetzigen Stufe ebenso unendlich, als das Subjekt sich unend-

lich iſt. In der Ehre hat daher der Menſch das nächſte affirmative Bewußtſeyn ſeiner unendlichen Subjektivität, unabhängig von dem Inhalt derſelben. Was nun das Individuum beſitzt, was an ihm etwas Beſonderes ausmacht, nach deſſen Verluſt es eben ſo gut als vorher beſtehen könnte, in das wird durch die Ehre die abſolute Geltung der ganzen Subjektivität hineingelegt, und darin für ſich und Andere vorgeſtellt. Der Maaßſtab der Ehre geht alſo nicht auf das, was das Subjekt wirklich iſt, ſondern auf das, was in dieſer Vorſtellung iſt. Die Vorſtellung aber macht jedes Beſondere zu der Allgemeinheit, daß meine ganze Subjektivität in dieſem Beſonderen, die mein iſt, liegt. Die Ehre iſt nur Schein, pflegt man zu ſagen. Allerdings iſt dieß der Fall; aber ſie iſt dem jetzigen Standpunkt gemäß näher als das Scheinen und Wiederſcheinen der Subjektivität in ſich ſelbſt zu nehmen, das als Scheinen eines in ſich Unendlichen ſelber unendlich iſt. Durch dieſe Unendlichkeit eben wird der Schein der Ehre das eigentliche Daſeyn des Subjekts, ſeine höchſte Wirklichkeit, und jede beſondere Qualität, in welche die Ehre hineinſcheint und dieſelbe zur ihrigen macht, iſt durch dieſes Scheinen ſelber ſchon zu einem unendlichen Werth erhoben. — Dieſe Art der Ehre macht eine Grundbeſtimmung in der romantiſchen Welt aus, und hat die Vorausſetzung, daß der Menſch ebenſoſehr aus der bloß religiöſen Vorſtellung und Innerlichkeit heraus, als auch in die lebendige Wirklichkeit hinein getreten ſey, und an dem Stoffe derſelben jetzt nur ſich ſelbſt in ſeiner rein perſönlichen Selbſtſtändigkeit und abſoluten Geltung zur Exiſtenz bringe. —

Die Ehre kann nun den mannigfaltigſten Inhalt haben. Denn alles was ich bin, was ich thue, was mir von Andern angethan wird, gehört auch meiner Ehre an. Ich kann mir deshalb das ſchlechthin Subſtantielle ſelbſt, Treue gegen Fürſten, gegen Vaterland, Beruf, Erfüllung der Vaterpflichten, Treue in der Ehe, Rechtſchaffenheit in Handel und Wandel, Gewiſſen-

haftigkeit in wissenschaftlichen Forschungen u. s. f. zur Ehre anrechnen. Für den Gesichtspunkt der Ehre nun aber sind alle diese in sich selbst gültigen und wahrhaftigen Verhältnisse nicht durch sich selbst schon sanktionirt und anerkannt, sondern erst dadurch, daß ich meine Subjektivität hineinlege, und sie hierdurch zur Ehrensache werden lasse. Der Mann von Ehre denkt daher bei allen Dingen immer zuerst an sich selbst, und nicht, ob etwas an und für sich recht sey oder nicht, ist die Frage, sondern, ob es ihm gemäß sey, ob es seiner Ehre gezieme, sich damit zu befassen oder davon zu bleiben. Und so kann er auch wohl die schlechtesten Dinge thun, und ein Mann von Ehre seyn. Er schafft sich ebenso willkürliche Zwecke, stellt sich in einem gewissen Charakter vor, und macht sich dadurch bei sich und Andern zu dem verbindlich, wozu an sich keine Verbindlichkeit und Nothwendigkeit statt hat. Dann legt nicht die Sache, sondern die subjektive Vorstellung Schwierigkeiten und Verwickelungen in den Weg, da es zur Ehrensache wird, den einmal angenommenen Charakter zu behaupten. So hält es z. B. Donna Diana als ihrer Ehre zuwider, die Liebe, welche sie fühlt, irgend zu gestehen, weil sie einmal dafür gegolten hat, der Liebe nicht Gehör zu geben. — Im Allgemeinen bleibt deshalb der Inhalt der Ehre, da er nur durch das Subjekt, und nicht nach seiner ihm selbst immanenten Wesentlichkeit gilt, der Zufälligkeit preisgegeben. Deshalb sehen wir in den romantischen Darstellungen einerseits das, was an und für sich berechtigt ist, als Gesetz der Ehre ausgesprochen, indem das Individuum an das Bewußtseyn des Rechten zugleich das unendliche Selbstbewußtseyn seiner Persönlichkeit knüpft. Daß die Ehre etwas fordere oder verbiete, drückt dann aus, daß die ganze Subjektivität sich in den Inhalt dieser Forderung oder dieses Verbots hineinsetze, so daß eine Uebertretung sich nicht durch irgend eine Transaktion übersehen, gut machen oder ersetzen lasse, und das Subjekt nun keinem anderen Inhalte Gehör geben

könne. Umgekehrt aber kann die Ehre auch zu etwas ganz Formellem und Gehaltloſem werden, in ſofern ſie nichts als mein trockenes Ich, das für ſich unendlich iſt, enthält, oder gar einen ganz ſchlechten Inhalt als verpflichtend in ſich aufnimmt. In dieſem Falle bleibt die Ehre, beſonders in dramatiſchen Darſtellungen, ein durchweg kalter und todter Gegenſtand, indem ihre Zwecke dann nicht einen weſentlichen Inhalt, ſondern nur eine abſtrakte Subjektivität ausdrücken. Nun hat aber nur ein in ſich ſubſtantieller Gehalt Nothwendigkeit und läßt ſich in dieſer ſeinem mannigfachen Zuſammenhange nach expliciren und als nothwendig in's Bewußtſeyn bringen. Dieſer Mangel an tieferem Inhalt tritt beſonders hervor, wenn die Spitzfündigkeit der Reflexion an ſich ſelbſt Zufälliges und Unbedeutendes, das mit dem Subjekt in Berührung ſteht, mit in den Umfang der Ehre hineinzieht. An Stoff fehlt es dann niemals, denn die Spitzfündigkeit analyſirt mit großer Subtilität der Unterſcheidungsgabe, und da kömen viele Seiten, die für ſich genommen ganz gleichgültig ſind, herausgefunden und zum Gegenſtand der Ehre gemacht werden. Hauptſächlich die Spanier haben dieſe Kaſuiſtik der Reflexion über Ehrenpunkte in ihrer dramatiſchen Poeſie ausgebildet, und als Räſonnement ihren Ehrenhelden in den Mund gelegt. So kann z. B. die Treue der Ehefrau bis in die allergeringfügigſten Umſtände hinein unterſucht, und ſchon der bloße Verdacht Anderer, ja die bloße Möglichkeit eines ſolchen Verdachtes, ſelbſt wenn der Mann weiß, der Verdacht ſey falſch, ein Gegenſtand der Ehre werden. Führt dieß zu Kolliſionen, ſo liegt in der Durchführung derſelben keine Befriedigung, weil wir nichts Subſtantielles vor uns haben, und deshalb ſtatt der Beruhigung eines nothwendigen Widerſtreites nur eine peinlich einengende Empfindung daraus entnehmen können. Auch in franzöſiſchen Dramen iſt es oft die trockene Ehre, ganz abſtrakt für ſich, die als weſentliches Intereſſe gelten ſoll. Mehr aber noch iſt Herrn Friedrich von Schlegel's Alarkos dieß in ſich

Eiskalte und Todte; der Held ermordet seine edle liebende Frau, — warum? — um der Ehre willen, — und diese Ehre besteht darin, daß er die Königstochter, für die er gar keine Leidenschaft hegt, heirathen und dadurch Tochtermann des Königs werden kann. Das ist ein verächtliches Pathos, und eine schlechte Vorstellung, die sich zu etwas Hohem und Unendlichem aufspreizt.

b) Indem nun die Ehre nicht nur ein Scheinen in mir selber ist, sondern auch in der Vorstellung und Anerkennung der Anderen seyn muß, welche wiederum ihrerseits die gleiche Anerkennung ihrer Ehre fordern dürfen, so ist die Ehre das schlechthin verletzliche. Denn wie weit ich und in Bezug worauf ich die Forderung ausdehnen will, beruht rein in meiner Willkür. Der kleinste Verstoß kann mir in dieser Rücksicht schon von Bedeutung seyn, und da der Mensch innerhalb der konkreten Wirklichkeit mit tausend Dingen in den mannigfaltigsten Verhältnissen steht, und den Kreis dessen, was er zu dem Seinigen zählen und worein er seine Ehre legen wolle, unendlich zu erweitern vermag, so ist bei der Selbstständigkeit der Individuen und ihrer spröden Vereinzelung, die gleichfalls im Princip der Ehre liegt, des Streitens und Haderns kein Ende. Auch bei der Verletzung kommt es deshalb, wie bei der Ehre überhaupt, nicht auf den Inhalt an, in welchem ich mich verletzt fühlen muß, denn das, was negirt wird, betrifft die Persönlichkeit, die solch einen Inhalt zu dem ihrigen gemacht hat, und nun sich, als diesen ideellen unendlichen Punkt, angegriffen erachtet.

c) Dadurch ist jede Ehrenverletzung als etwas in sich selbst Unendliches angesehen, und kann deswegen nur auf unendliche Weise gut gemacht werden. Zwar giebt es auch wieder viele Grade der Beleidigung und ebensoviel Grade der Satisfaktion; was ich aber überhaupt in diesem Kreise als eine Verletzung nehme, in wie weit ich mich als beleidigt empfinden und eine Genugthuung fordern will, das hängt auch hier wieder ganz

von der ſubjektiven Willkür ab, die bis zur ſkrupulöſeſten Reflexion und gereizteſten Empfindlichkeit fortzugehen das Recht hat. Bei ſolch einer Genugthuung, die gefordert iſt, muß dann der Verletzende, ebenſo wie ich ſelbſt, als ein Ehrenmann anerkannt werden. Denn ich will die Anerkennung meiner Ehre von Seiten des Andern; um nun aber Ehre für ihn und durch ihn zu haben, muß er mir ſelbſt als ein Mann von Ehre, d. h. er muß mir, der Verletzung, die er mir angethan und meiner ſubjektiven Feindſchaft gegen ihn unerachtet, in ſeiner Perſönlichkeit als ein Unendliches gelten.

So iſt es denn im Princip der Ehre überhaupt eine Grundbeſtimmung, daß Keiner durch ſeine Handlungen irgend wem ein Recht über ſich geben darf, und deshalb, was er auch gethan und begangen haben mag, ſich nach wie vor als ein unverändertes Unendliches betrachtet, und in dieſer Qualität genommen und behandelt ſeyn will.

Da nun die Ehre in ihren Streitigkeiten und ihrer Genugthuung in dieſer Rückſicht auf der perſönlichen Selbſtſtändigkeit beruht, die ſich durch nichts beſchränkt weiß, ſondern aus ſich ſelbſt handelt, ſo ſehen wir hier das zuerſt wieder herausgekehrt, was bei den heroiſchen Geſtalten des Ideals eine Grundbeſtimmung ausmachte, die Selbſtſtändigkeit der Individualität. In der Ehre aber haben wir nicht nur das Feſthalten an ſich ſelber und das Handeln aus ſich, ſondern die Selbſtſtändigkeit iſt hier verbunden mit der *Vorſtellung von ſich ſelbſt*, und dieſe Vorſtellung gerade macht den eigentlichen Inhalt der Ehre aus, ſo daß ſie in dem Aeußerlichen und Vorhandenen das Ihrige, und ſich darin ihrer ganzen Subjektivität nach vorſtellt. Die Ehre iſt ſomit die in ſich *reflektirte* Selbſtſtändigkeit, welche nur dieſe Reflexion zu ihrem Weſen hat, und es ſchlechthin zufällig läßt, ob ihr Inhalt das in ſich ſelbſt Sittliche und Nothwendige oder das Zufällige und Bedeutungsloſe iſt.

2. Die Liebe.

Die zweite Empfindung, welche eine überwiegende Rolle in den Darstellungen der romantischen Kunst spielt, ist die Liebe.

a) Wenn in der Ehre die persönliche Subjektivität, wie sie sich in ihrer absoluten Selbstständigkeit vorstellt, die Grundbestimmung ausmacht, so ist in der Liebe vielmehr das Höchste die Hingebung des Subjekts an ein Individuum des andern Geschlechts, das Aufgeben seines selbstständigen Bewußtseyns und seines vereinzelten Fürsichseyns, das erst im Bewußtseyn des Andern sein eigenes Wissen von sich zu haben sich gedrungen fühlt. In dieser Beziehung sind sich Liebe und Ehre entgegengesetzt. Umgekehrt aber können wir die Liebe auch als die Realisation dessen ansehen, was schon in der Ehre liegt, in sofern es das Bedürfniß der Ehre ist, sich anerkannt, die Unendlichkeit der Person aufgenommen zu sehn in einer anderen Person. Diese Anerkennung ist erst wahrhaft und total, wenn nicht nur meine Persönlichkeit in Abstrakto oder in einem konkreten vereinzelten und dadurch beschränkten Fall von Anderen respektirt wird, sondern wenn ich meiner ganzen Subjektivität nach, mit allem was dieselbe ist und in sich enthält, als dieses Individuum wie es war und ist und seyn wird, das Bewußtseyn eines Anderen durchdringe, sein eigentliches Wollen und Wissen, sein Streben und Besitzen ausmache. Dann lebt dieß Andere nur in mir, wie ich mir nur in ihm da bin; Beide sind in dieser erfüllten Einheit erst für sich selber, und legen in diese Identität ihre ganze Seele und Welt hinein. In dieser Rücksicht ist es dieselbe innerliche Unendlichkeit des Subjekts, welche der Liebe die Wichtigkeit für die romantische Kunst giebt, eine Wichtigkeit, die durch den höheren Reichthum, den der Begriff der Liebe mit sich führt, noch gesteigert wird.

Näher nun beruht die Liebe nicht, wie es oft bei der Ehre der Fall seyn kann, auf den Reflexionen und der Kasuistik des

Verſtandes, ſondern findet in der Empfindung ihren Urſprung, und hat, da die Geſchlechts-Differenz hineinſpielt, zugleich die Grundlage von vergeiſtigten Naturverhältniſſen. Weſentlich wird ſie jedoch hier nur dadurch, daß das Subjekt ſeinem Innern, ſeiner Unendlichkeit in ſich nach in dieß Verhältniß aufgeht. Dieß Verlorenſeyn ſeines Bewußtſeyns in dem Andern, dieſer Schein von Uneigennützigkeit und Selbſtloſigkeit, durch welchen ſich das Subjekt erſt wieder findet und zum Selbſt wird, dieſe Vergeſſenheit ſeiner, ſo daß der Liebende nicht für ſich exiſtirt, nicht für ſich lebt und beſorgt iſt, ſondern die Wurzeln ſeines Daſeyns in einem Anderen findet, und doch in dieſem Anderen gerade ganz ſich ſelbſt genießt, macht die Unendlichkeit der Liebe aus, und das Schöne iſt vornehmlich darin zu ſuchen, daß dieß Gefühl nicht nur Trieb und Gefühl bleibt, ſondern daß die Phantaſie ſich ihre Welt zu dieſem Verhältniß ausbildet, alles Andere, was ſonſt an Intereſſen, Umſtänden, Zwecken zum wirklichen Seyn und Leben gehört, zu einem Schmucke dieſes Gefühls erhebt, Alles in dieſen Kreis reißt, und nur in dieſer Beziehung ihm einen Werth zutheilt. Beſonders in weiblichen Charakteren iſt die Liebe am ſchönſten, denn ihnen iſt dieſe Hingebung, dieſe Aufgebung, der höchſte Punkt, indem ſie das ganze geiſtige und wirkliche Leben zu dieſer Empfindung zuſammenziehn und ausbreiten, in ihr allein einen Halt des Daſeyns finden, und ſtreift ein Unglück darüber hin, wie ein Licht ſchwinden, das durch den erſten rauhen Hauch auslöſcht. — In dieſer ſubjektiven Innigkeit der Empfindung kommt die Liebe in der klaſſiſchen Kunſt nicht vor, und tritt überhaupt nur als ein für die Darſtellung untergeordnetes Moment, oder nur nach der Seite des ſinnlichen Genuſſes auf. Im Homer wird entweder kein großes Gewicht darauf gelegt, oder die Liebe erſcheint in ihrer würdigſten Geſtalt, als Ehe in dem Kreiſe der Häuslichkeit, wie in der Geſtalt der Penelope, als Beſorgniß der Gattin und Mutter, wie in Andromache, oder ſonſt in ſittlichen

Verhältnissen. Das Band dagegen, welches Paris an Helena knüpft, ist als unsittlich anerkannt, und die Ursach der Schrecken und der Noth des trojanischen Krieges, und die Liebe des Achill zur Briseïs hat wenig Tiefe der Empfindung und Innerlichkeit, denn Briseïs ist eine Sklavin, die dem Helden zu Willen ist. In den Oden der Sappho steigert sich zwar die Sprache der Liebe zu lyrischer Begeisterung, doch ist es mehr die schleichende verzehrende Gluth des Blutes, welche sich ausdrückt, als die Innigkeit des subjektiven Herzens und Gemüths. Nach einer anderen Seite hin ist in den kleinen anmuthigen Liedern des Anakreon die Liebe ein heiterer allgemeiner Genuß, der ohne die unendlichen Leiden, ohne diese Bemächtigung der ganzen Existenz oder die fromme Ergebenheit eines gedrückten, schmachtenden, schweigenden Gemüths, fröhlich auf den unmittelbaren Genuß, als auf eine unbefangene Sache losgeht, die sich so oder so macht, und bei welcher die unendliche Wichtigkeit, gerade dieses und kein anderes Mädchen zu besitzen, ebenso unberücksichtigt bleibt, als die mönchische Ansicht, dem Geschlechtsverhältniß ganz zu entsagen. Die hohe Tragödie der Alten kennt gleichfalls die Leidenschaft der Liebe in ihrer romantischen Bedeutung nicht. Besonders bei Aeschylus und Sophokles nimmt sie kein wesentliches Interesse für sich in Anspruch. Denn obschon Antigone dem Haemon zur Gattin bestimmt ist, und Haemon sich der Antigone vor seinem Vater annimmt, ja sich sogar, da er sie nicht zu retten im Stande ist, ihretwegen tödtet, so macht er jedoch vor Kreon nur objektive Verhältnisse und nicht die subjektive Gewalt seiner Leidenschaft, die er auch nicht in dem Sinne eines modernen innigen Liebhabers empfindet, geltend. Als wesentlicheres Pathos behandelt schon Euripides, in der Phädra z. B., die Liebe, doch auch hier erscheint sie als eine verbrecherische Abirrung des Bluts, als Leidenschaft der Sinne, auf Anstiften der Venus, welche den Hippolyt verderben will, weil er ihr nicht opfern mag. Ebenso haben wir in der mediceischen Venus wohl

ein plaſtiſches Bild der Liebe, gegen deſſen Zierlichkeit und ſchöne Ausarbeitung der Geſtalt ſich nichts ſagen läßt, der Ausdruck der Innerlichkeit aber, wie die romantiſche Kunſt ihn erfordert, fehlt durchaus. Daſſelbe iſt in der römiſchen Poeſie der Fall, wo die Liebe nach Auflöſung der Republik und Strenge des ſittlichen Lebens mehr oder weniger als ein ſinnlicher Genuß erſcheint. Dagegen hat den Petrarka, wenn er ſelber auch ſeine Sonette für Spiele hielt, und es ſeine lateiniſchen Gedichte und Werke waren, worauf er ſeinen Ruhm gründete, eben dieſe Phantaſie-Liebe, die ſich unter dem italieniſchen Himmel in der kunſtgebildeten Inbrunſt des Herzens mit Religion verſchwiſterte, unſterblich werden laſſen. Auch Dante's Erhöhung ging aus von ſeiner Liebe zu Beatrice, die ſich dann in ihm zu religiöſer Liebe verklärte, während ſeine Tapferkeit und Kühnheit ſich zur Energie einer religiöſen Kunſtanſchauung erhob, in welcher er ſich, was ſonſt Niemand wagen würde, zum Weltrichter über die Menſchen machte, und ſie der Hölle, dem Fegefeuer und Himmel zutheilte. Als Gegenbild dieſer Erhöhung ſtellt Boccaccio die Liebe Theils in ihrer Heftigkeit der Leidenſchaft, Theils ganz leichtfertig ohne Sittlichkeit dar, indem er uns in ſeinen bunten Novellen die Sitten ſeiner Zeit, ſeines Landes vor Augen führt. Im deutſchen Minnegeſang zeigt die Liebe ſich empfindungsvoll, zart, ohne Reichhaltigkeit der Phantaſie, ſpielend, melancholiſch, einförmig; bei den Spaniern phantaſiereich im Ausdruck, ritterlich, ſpitzfündig zuweilen in Aufſuchung und Vertheidigung ihrer Rechte und Pflichten, als perſönliche Ehrenſache, und auch hier ſchwärmeriſch in ihrem höchſten Glanze. Bei den ſpäteren Franzoſen wird ſie dagegen mehr galant, nach der Eitelkeit hingewendet, eine zur Poeſie oft höchſt geiſtreich mit ſinnvoller Sophiſterei gemachte Empfindung, bald ein Sinnengenuß ohne Leidenſchaft, bald eine Leidenſchaft ohne Genuß, eine ſublimirte, reflexionsvolle Empfindung und Empfindſamkeit. — Doch ich muß

diese Andeutungen, welche auszuführen hier der Ort nicht ist, abbrechen.

b) Näher nun theilt sich das weltliche Interesse überhaupt in zwei Seiten, indem auf der einen die Weltlichkeit als solche steht, Familienleben, Staatsverband, Bürgerthum, Gesetz, Recht, Sitte u. s. f., und diesem für sich festen Daseyn gegenüber in edleren, feurigen Gemüthern die Liebe aufkeimt, diese weltliche Religion der Herzen, welche sich bald mit der Religion in jeder Weise vereinigt, bald dieselbe unter sich stellt, sie vergißt, und indem sie sich allein zu der wesentlichen, ja der einzigen oder höchsten Angelegenheit des Lebens macht, nicht nur allem Uebrigen zu entsagen, und mit dem Geliebten in eine Wüste zu fliehn sich entschließen kann, sondern in ihrem, dann freilich unschönen, Extrem bis zur unfreien, knechtischen, hündischen Aufopferung der Würdigkeit des Menschen, wie z. B. im Käthchen von Heilbronn, fortgeht. Durch diese Zerscheidung nun sind die Zwecke der Liebe in der konkreten Wirklichkeit nicht ohne Kollisionen auszuführen, denn außer der Liebe machen auch die übrigen Lebensverhältnisse ihre Forderungen und Rechte geltend, und können dadurch die Leidenschaft der Liebe in ihrer Alleinherrschaft verletzen.

α. Die erste häufigste Kollision, deren wir in dieser Rücksicht zu erwähnen haben, ist der Konflikt der Ehre und Liebe. Die Ehre nämlich hat ihrerseits dieselbe Unendlichkeit als die Liebe, und kann einen Inhalt aufnehmen, welcher sich der Liebe als ein absolutes Hinderniß in den Weg stellt. Die Pflicht der Ehre kann die Aufopferung der Liebe fordern. Von gewissen Standpunkten aus wäre es z. B. wider die Ehre eines höheren Standes, ein Mädchen von geringerem Stande zu lieben. Der Unterschied von Ständen ist durch die Natur der Sache nothwendig und gegeben. Wenn nun das weltliche Leben noch nicht durch den unendlichen Begriff wahrer Freiheit regenerirt ist, in welcher Stand, Beruf u. s. f. von dem Subjekt als solchem und dessen

freier Wahl ausgeht, ſo iſt es einerſeits mehr oder weniger immer die Natur, die Geburt, welche dem Menſchen ſeine feſte Stellung anweiſt, andererſeits werden die Unterſchiede, die dadurch hervorkommen, außerdem noch durch die Ehre, in ſofern ſie ſich ihren eigenen Stand zur Ehrenſache macht, als abſolut und unendlich feſtgehalten.

β. Außer der Ehre nun aber können *zweitens* auch die ewigen *ſubſtantiellen* Mächte ſelbſt, die Intereſſen des Staats, Vaterlandsliebe, Familienpflichten u. ſ. f. mit der Liebe in Streit gerathen und ihre Realiſation verbieten. Beſonders in modernen Darſtellungen, in denen ſich die objektiven Verhältniſſe des Lebens ſchon zur Gültigkeit herausgearbeitet haben, iſt dieß eine ſehr beliebte Kolliſion. Die Liebe iſt dann als ein ſelber gewichtvolles Recht des ſubjektiven Gemüths anderen Rechten und Pflichten entweder ſo gegenübergeſtellt, daß ſich das Herz dieſer Pflichten als untergeordnet entſchlägt, oder ſie anerkennt und mit ſich ſelber und der Gewalt ſeiner eigenen Leidenſchaft in Kampf geräth. Die Jungfrau von Orleans z. B. beruht auf dieſer letzteren Kolliſion.

γ. *Drittens* jedoch können es überhaupt *äußerliche* Verhältniſſe und Hinderniſſe ſeyn, welche ſich der Liebe entgegenſtemmen; der gewöhnliche Lauf der Dinge, die Proſa des Lebens, Unglücksfälle, Leidenſchaft, Vorurtheile, Bornirtheiten, Eigenſinn Anderer, Vorkommenheiten der mannigfaltigſten Art. Hier miſcht ſich dann oft viel Häßliches, Furchtbares, Niederträchtiges ein, indem es die Schlechtigkeit, Rohheit und Wildheit ſonſtiger Leidenſchaft iſt, welche ſich der zarten Seelenſchönheit der Liebe entgegenſetzt. Beſonders in neueren Zeiten in Dramen, Erzählungen und Romanen ſehen wir häufig dergleichen äußere Kolliſionen, welche dann hauptſächlich von Seiten der Theilnahme für die Leiden, Hoffnungen, zerſtörten Ausſichten der unglücklich Liebenden intereſſiren und durch einen guten oder ſchlimmen Ausgang rühren und befriedigen, oder über-

haupt nur unterhalten sollen. Diese Weise der Konflikte jedoch, da sie auf bloßer Zufälligkeit beruht, ist von untergeordneter Art.

c) Die Liebe hat nach allen diesen Seiten allerdings eine hohe Qualität in ihr, in sofern sie nicht nur Geschlechterneigung überhaupt bleibt, sondern ein in sich reiches, schönes, edles Gemüth sich hingiebt, und für die Einheit mit dem Anderen lebendig, thätig, tapfer, aufopferungsvoll u. s. w. ist. Zugleich aber hat die romantische Liebe auch ihre Schranke. Was nämlich ihrem Inhalt abgeht, ist die an und für sich seyende Allgemeinheit. Sie ist nur die persönliche Empfindung des einzelnen Subjekts, die sich nicht mit den ewigen Interessen und dem objektiven Gehalt des menschlichen Daseyns, mit Familie, politischen Zwecken, Vaterland, Pflichten des Berufs, des Standes, der Freiheit, der Religiosität, sondern nur mit dem eigenen Selbst erfüllt zeigt, das die Empfindung, wiedergespiegelt von einem anderen Selbst, zurückempfangen will. Dieser Inhalt der selber noch wieder formellen Innigkeit entspricht nicht wahrhaft der Totalität, welche ein in sich konkretes Individuum seyn muß. In der Familie, der Ehe, der Pflicht, dem Staat ist die subjektive Empfindung als solche, und die aus derselben herfließende Vereinigung gerade mit diesem und keinem anderen Individuum nicht die Hauptsache, um welche es sich handeln darf. In der romantischen Liebe aber dreht sich alles nur darum, daß dieser grade diese, diese diesen liebt. Warum es just nur dieser oder diese Einzelne ist, das findet seinen einzigen Grund in der subjektiven Partikularität, in dem Zufall der Willkür. Jedwedem kommt seine Geliebte, so wie dem Mädchen ihr Geliebter, obschon sie Andere sehr gewöhnlich finden können, als die Schönste, als der Herrlichste vor, und sonst Keiner und Keine in der Welt. Aber eben, indem Alle, oder doch Viele, diese Ausschließung machen, und nicht Aphrodite selbst, die einzige, geliebt wird, sondern vielmehr Jedem die Seine die Aphrodite und leicht noch mehr ist,

ſo zeigt ſich, daß es Viele ſind, welche als daſſelbe gelten, wie denn auch in der That Jeder weiß, daß es viele hübſche oder gute, vortreffliche Mädchen in der Welt giebt, die alle, oder doch die meiſten, auch ihre Liebhaber, Anbeter und Männer finden, denen ſie als ſchön, tugendreich, liebenswürdig u. ſ. f. erſcheinen. Nur jedesmal Einer und nur eben dieſer abſolut den Vorzug zu geben, iſt daher eine bloße Privatſache des ſubjektiven Herzens und der Beſonderheit oder Abſonderlichkeit des Subjekts und die unendliche Hartnäckigkeit, nothwendig nur gerade in dieſer ſein Leben, ſein höchſtes Bewußtſeyn zu finden, erweiſt ſich als eine unendliche Willkür der Nothwendigkeit. Es iſt in dieſer Stellung allerdings die höhere Freiheit der Subjektivität und deren abſoluten Wahl anerkannt, die Freiheit, nicht bloß wie die Phädra des Euripides einem Pathos, einer Gottheit unterworfen zu ſeyn, aber um des ſchlechthin einzelnen Willens, aus dem ſie hervorgeht, erſcheint die Wahl zugleich als ein Eigenſinn und eine Halsſtarrigkeit der Partikularität.

Dadurch behalten die Kolliſionen der Liebe, beſonders wenn dieſelbe ſubſtantiellen Intereſſen kämpfend gegenübergeſtellt wird, immer eine Seite der Zufälligkeit und Berechtigungsloſigkeit, weil es die Subjektivität als ſolche iſt, welche ſich mit ihren nicht an und für ſich gültigen Forderungen dem entgegenſetzt, was ſeiner eigenen Weſentlichkeit willen auf Anerkennung Anſpruch zu machen hat. Die Individuen in der hohen Tragödie der Alten, Agamemnon, Klytemneſtra, Oreſt, Oedipus, Antigone, Kreon u. ſ. f., haben zwar gleichfalls einen individuellen Zweck, aber das Subſtantielle, das Pathos, das ſie als Inhalt ihrer Handlung treibt, iſt von abſoluter Berechtigung, und eben deshalb auch in ſich ſelbſt von allgemeinem Intereſſe. Das Loos, das ſie ihrer That wegen betrifft, iſt daher auch nicht rührend, weil es ein unglückliches Schickſal, ſondern weil es ein Unglück iſt, das zugleich abſolut ehrt, indem das Pathos, welches nicht ruht, bis es Befriedigung erlangt hat, einen für ſich nothwen-

digen Inhalt hat. Wenn die Schuld der Klytemneſtra in dieſem konkreten Falle nicht geſtraft, wenn die Verletzung, welche Antigone als Schweſter erfährt, nicht aufgehoben wird, ſo iſt dieß ein Unrecht an ſich. Dieſe Leiden aber der Liebe, dieſe zerſcheiternden Hoffnungen, dieß Verliebtſeyn überhaupt, dieſe unendlichen Schmerzen, die ein Liebender empfindet, dieſe unendliche Glückſeligkeit und Seligkeit, die er ſich vorſtellt, ſind kein an ſich ſelbſt allgemeines Intereſſe, ſondern etwas, was nur ihn ſelber angeht. Jeder Menſch zwar hat ein Herz für die Liebe, und das Recht, dadurch glücklich zu werden, wenn er aber hier, gerade in dieſem Falle, unter den und den Umſtänden, in Betreff gerade auf dieſes Mädchen, ſein Ziel nicht erreicht, ſo iſt damit kein Unrecht geſchehen. Denn es iſt nichts in ſich Nothwendiges, daß er ſich gerade auf dieſes Mädchen kapricionire, und wir ſollen uns daher für die höchſte Zufälligkeit, für die Willkür der Subjektivität, die keine Ausdehnung und Allgemeinheit hat, intereſſiren. Dieß bleibt die Seite der Kälte, die bei aller Hitze der Leidenſchaft in ihrer Darſtellung uns durchdringt.

3. Die Treue.

Das dritte Moment, welches für die romantiſche Subjektivität in ihrem weltlichen Kreiſe von Wichtigkeit wird, iſt die Treue. Unter Treue jedoch haben wir hier weder das konſequente Feſthalten an dem einmal gegebenen Liebeswort, noch die Feſtigkeit der Freundſchaft zu verſtehen, als deren ſchönſtes Vorbild unter den Alten Achill und Patroklus, und inniger noch Oreſt und Pylades galten. Die Freundſchaft in dieſem Sinne des Worts hat die Jugend vornehmlich zu ihrem Boden und zu ihrer Zeit. Jeder Menſch hat ſeinen Lebensweg für ſich zu machen, eine Wirklichkeit ſich zu erarbeiten und zu erhalten. Die Jugend nun, wenn die Individuen noch in gemeinſamer Unbeſtimmtheit ihrer wirklichen Verhältniſſe leben, iſt die Zeit, in welcher ſie ſich aneinanderſchließen, und ſo eng zu einer

Geſinnung, einem Willen und einer Thätigkeit verbinden, daß dadurch jedes Unternehmen des Einen zugleich zum Unternehmen des Anderen wird. Dieß iſt ſchon in der Männerfreundſchaft nicht mehr der Fall. Die Verhältniſſe des Mannes gehen für ſich ihren Gang und laſſen ſich nicht in ſo feſter Gemeinſchaft mit einem Anderen durchführen, daß der Eine nichts ohne den Anderen vollbringen könnte. Männer finden und trennen ſich wieder, ihre Intereſſen und Geſchäfte laufen auseinander und vereinen ſich, die Freundſchaft, die Innigkeit der Geſinnung, der Grundſätze, allgemeinen Richtungen bleibt, aber es iſt nicht die Jünglingsfreundſchaft, bei welcher Keiner etwas beſchließt und in's Werk ſetzt, was nicht unmittelbar zu einer Angelegenheit des Anderen würde. Es gehört weſentlich zum Principe unſeres tieferen Lebens, daß im Ganzen Jeder für ſich ſorgt, d. i. ſelbſt in ſeiner Wirklichkeit tüchtig iſt.

a) Wenn nun die Treue in der Freundſchaft und Liebe nur zwiſchen Gleichen beſteht, ſo betrifft die Treue, wie wir ſie zu betrachten haben, einen Oberen, Höheren, einen Herrn. Eine ähnliche Art der Treue finden wir ſchon bei den Alten in der Treue der Diener gegen die Familie, das Haus ihres Herrn. Das ſchönſte Beiſpiel in dieſer Beziehung liefert der Schweinehirt des Odyſſeus, der ſich's ſauer werden läßt bei Nacht und Unwetter, um ſeine Schweine zu hüten, voll Kummers wegen ſeines Herrn, welchem er dann auch endlich treuen Beiſtand leiſtet gegen die Freier. Das Bild einer ähnlich rührenden Treue, die hier aber ganz zur Gemüthsſache wird, zeigt uns Shakeſpeare z. B. im Lear (Akt I, Sc. 4), wo Lear den Kent, der ihm dienen will, fragt: „kennſt du mich, Menſch?“ — „Nein, Herr!“ erwiedert Kent, „aber Ihr habt etwas in Eurem Geſichte, das ich gern Herr nennen möchte.“ — Dieß ſtreift ſchon ganz nahe an das an, was wir hier als die romantiſche Treue feſtzuſtellen haben. Denn die Treue auf unſerer Stufe iſt nicht die Treue der Sklaven und Knechte, welche zwar ſchön und

rührend seyn kann, doch der freien Selbstständigkeit der Individualität und eigenen Zwecke und Handlungen entbehrt, und dadurch untergeordnet ist.

Was wir dagegen vor uns haben, ist die Vasallen-Treue des Ritterthums, bei welcher das Subjekt, seiner Hingebung an einen Höheren, Fürsten, König, Kaiser zum Trotz, sein freies Beruhn auf sich als durchaus überwiegendes Moment bewahrt. Diese Treue macht jedoch ein so hohes Princip im Ritterthum aus, weil in ihr der Hauptzusammenhalt eines Gemeinwesens und dessen gesellschaftlicher Ordnung, bei der ursprünglichen Entstehung wenigstens, liegt.

b) Der inhaltsvollere Zweck, der durch diese neue Einigung der Individuen zum Vorschein kommt, ist aber nicht etwa Patriotismus, als objektives, allgemeines Interesse, sondern nur an ein Subjekt, den Herrn gebunden, und darum auch wieder bedingt durch die eigene Ehre, den partikulären Vortheil, die subjektive Meinung. In ihrem größten Glanze erscheint die Treue in einer ungestalteten, ungeschlachten äußerlichen Welt, ohne Herrschaft der Rechte und Gesetze. Innerhalb solch einer gesetzlosen Wirklichkeit stellen sich die Kräftigsten und Emporragendsten als feste Mittelpunkte, als Führer, Fürsten hin, ihnen schließen Andere aus freier Wahl sich an. Solch ein Verhältniß hat sich dann später selbst zu einem gesetzlichen Bande der Lehnsherrschaft ausgebildet, wo nun auch jeder Vasall für sich seine Rechte und Vorzüge in Anspruch nimmt. Das Grund-Princip aber, auf dem das Ganze, seinem Ursprunge nach, beruht, ist die freie Wahl, sowohl in Betreff auf das Subjekt der Anhänglichkeit, als auch auf die Beharrlichkeit in derselben. So weiß denn die Ritterlichkeit der Treue das Eigenthum, Recht, die persönliche Selbstständigkeit und Ehre des Individuums sehr wohl aufrecht zu erhalten, und ist daher nicht als eine Pflicht als solche, welche auch wider den zufälligen Willen des Subjekts zu leisten wäre, anerkannt. Im Gegentheil. Jedes Individuum

macht ihr Beſtehen und damit das Beſtehen der allgemeinen Ordnung von ſeiner Luſt, Neigung und ſingulären Geſinnung abhängig. —

c) Die Treue und der Gehorſam gegen den Herrn kann deshalb ſehr leicht in Kolliſion mit der ſubjektiven Leidenſchaft, der Gereiztheit der Ehre, dem Gefühl der Beleidigung, der Liebe und ſonſtigen inneren und äußeren Zufälligkeiten kommen, und wird dadurch etwas höchſt prekäres. Ein Ritter z. B. iſt ſeinem Fürſten getreu, aber ſein Freund geräth in Zwiſt mit dem Fürſten; da hat er ſogleich ſchon die Wahl zwiſchen der einen und anderen Treue, und vornehmlich kann er ſich ſelbſt, ſeiner Ehre und ſeinem Vortheil getreu ſeyn. Das ſchönſte Beiſpiel ſolch einer Kolliſion finden wir im Cid. Er iſt dem König und ebenſo ſich ſelber treu. Wenn der König recht handelt, leiht er ihm ſeinen Arm, wenn der Fürſt jedoch Unrecht thut, oder Cid verletzt wird, entzieht er ihm ſeinen kräftigen Beiſtand. — Auch die Pairs Karl's des Großen zeigen daſſelbe Verhältniß. Es iſt ein Band der Oberherrſchaft und des Gehorſams, ohngefähr ebenſo, wie wir es zwiſchen Zeus und den übrigen Göttern ſchon haben kennen lernen; das Oberhaupt befiehlt, poltert und zankt, aber die ſelbſtſtändigen, kraftvollen Individuen widerſetzen ſich wie und wann es ihnen beliebt. Am treuſten und anmuthigſten aber iſt dieſe Lösbarkeit und Lockerheit des Verbandes im Reineke Fuchs geſchildert. Wie in dieſem Gedicht die Großen des Reichs nur eigentlich ſich ſelber und ihrer Selbſtſtändigkeit dienen, ſo waren auch die deutſchen Fürſten und Ritter im Mittelalter nicht zu Hauſe, wenn ſie fürs Ganze und ihren Kaiſer etwas thun ſollten, und es iſt, als wenn man das Mittelalter eben darum ſo hoch ſtellte, weil in ſolchem Zuſtande Jeder gerechtfertigt und ein Mann von Ehre iſt, wenn er ſeiner Willkür nachgeht, was ihm in einem vernünftig organiſirten Staatsleben nicht geſtattet ſeyn kann.

Auf allen dieſen drei Stufen, der Ehre, Liebe und Treue,

ist der Boden die Selbstständigkeit des Subjekts in sich, das Gemüth, das sich jedoch immer zu weiteren und reicheren Interessen aufschließt, und in denselben mit sich selbst versöhnt bleibt. Hierherein fällt in der romantischen Kunst die schönste Partie des Kreises, welcher außerhalb der Religion als solcher steht. Die Zwecke betreffen das Menschliche, mit dem wir von einer Seite her wenigstens, von der Seite nämlich der subjektiven Freiheit, sympathisiren können, und nicht wie in dem religiösen Felde hin und wieder der Fall ist, den Stoff wie die Darstellungsweise mit unseren Begriffen in Kollision finden. Eben so sehr aber kann dieß Gebiet vielfach mit Religion in Bezug gebracht werden, so daß nun die religiösen Interessen mit denen des weltlichen Ritterthums verwebt sind, wie z. B. die Abentheuer der Ritter von der Tafelrunde bei Aufsuchung des heiligen Graals. In dieser Verschlingung kommt dann Theils viel Mystisches und Phantastisches, Theils viel Allegorisches in die Poesie des Ritterthums herein. Ebenso aber kann das weltliche Gebiet von Liebe, Ehre und Treue auch ganz unabhängig von der Vertiefung in religiöse Zwecke und Gesinnungen auftreten, und nur die nächste Bewegung des Gemüths in seiner weltlichen inneren Subjektivität zur Anschauung bringen. — Was jedoch der jetzigen Stufe noch abgeht, ist die Erfüllung dieser Innerlichkeit mit dem konkreten Inhalt der menschlichen Verhältnisse, Charaktere, Leidenschaften und des wirklichen Daseyns überhaupt. Dieser Mannigfaltigkeit gegenüber bleibt das in sich unendliche Gemüth noch abstrakt und formell, und erhält deshalb die Aufgabe, diesen weiteren Stoff nun gleichfalls in sich aufzunehmen, und in künstlerischer Weise verarbeitet darzustellen.

Drittes Kapitel.

Die formelle Selbſtſtändigkeit der individuellen Beſonderheiten.

Blicken wir auf das zurück, was hinter uns liegt, ſo haben wir zuerſt die Subjektivität in ihrem abſoluten Kreiſe betrachtet; das Bewußtſeyn in ſeiner Vermittelung mit Gott, den allgemeinen Proceß des ſich in ſich verſöhnenden Geiſtes. Die Abſtraktion beſtand hier darin, daß ſich das Gemüth vom Weltlichen, Natürlichen und Menſchlichen als ſolchen, auch wenn daſſelbe ſittlich und dadurch berechtigt war, aufopfernd in ſich zurückzog, um ſich nur in dem reinen Himmel des Geiſtes zu befriedigen. — Zweitens wurde ſich zwar die menſchliche Subjektivität, ohne die Negativität, welche in jener Vermittelung lag, darzuſtellen, für ſich und Andere affirmativ, der Inhalt dieſer weltlichen Unendlichkeit als ſolchen war jedoch nur die perſönliche Selbſtſtändigkeit der Ehre, die Innigkeit der Liebe, und Dienſtbarkeit der Treue, ein Inhalt, welcher zwar in vielfachen Verhältniſſen, in einer großen Mannigfaltigkeit und Gradation der Empfindung und Leidenſchaft, unter einem großen Wechſel äußerer Umſtände zur Anſchauung kommen kann, innerhalb dieſer Fälle jedoch nur eben jene Selbſtſtändigkeit des Subjekts und ſeine Innigkeit darſtellt. — Der dritte Punkt, der uns deshalb jetzt noch zu betrachten übrig bleibt, iſt die Art und Weiſe, wie der anderweitige Stoff des menſchlichen Daſeyns, ſeinem Innern und Aeußeren nach, die Natur und deren

Auffassung und Bedeutsamkeit für das Gemüth in die romantische Kunstform einzutreten vermag. Hier ist es also die Welt des Besondern, Daseyenden überhaupt, welche für sich frei wird, und in sofern sie nicht von der Religion und dem Zusammenfassen zur Einheit des Absoluten durchdrungen erscheint, sich auf ihre eigene Füße stellt und in ihrem eigenen Bereiche selbstständig ergeht.

In diesem dritten Kreise der romantischen Kunstform sind deshalb die religiösen Stoffe, und das Ritterthum mit seinen aus dem Innern erzeugten hohen Anschauungen und Zwecken, denen in der Gegenwart und Wirklichkeit nichts unmittelbar entspricht, verschwunden. Was sich dagegen neu befriedigt, ist der Durst nach dieser Gegenwart und Wirklichkeit selbst, das sich Begnügen mit dem was da ist, die Zufriedenheit mit sich selbst, mit der Endlichkeit des Menschen und dem Endlichen, Partikulären, Portraitartigen überhaupt. Der Mensch will in seiner Gegenwart das Gegenwärtige selber, wenn auch mit Aufopferung der Schönheit und Idealität des Inhalts und der Erscheinung, in präsenter Lebendigkeit von der Kunst wieder geschaffen, als sein eigenes geistiges menschliches Werk vor sich sehn. -- Die christliche Religion ist, wie wir gleich anfangs sahen, nicht aus dem Boden der Phantasie, wie die orientalischen und griechischen Götter, dem Inhalt und der Gestalt nach auferwachsen. Wenn nun die Phantasie es ist, welche aus sich heraus die Bedeutung erschafft, um die Einigung des wahrhaften Innern mit der vollendeten Gestalt desselben zu vollbringen, und in der klassischen Kunst diese Verknüpfung wirklich vollbringt, so finden wir in der christlichen Religion dagegen die weltliche Eigenthümlichkeit der Erscheinung sogleich von Hause aus, wie sie geht und steht, als ein Moment in dem Ideellen, aufgenommen, und das Gemüth in der Gewöhnlichkeit und Zufälligkeit des Aeußeren ohne die Forderung der Schönheit befriedigt. Dennoch aber ist der Mensch zunächst nur an sich, der Möglichkeit nach, mit Gott

verſöhnt; Alle zwar ſind berufen zur Seligkeit, Wenige auserwählt, und das Gemüth, dem ſowohl das Himmelreich als auch das Reich dieſer Welt ein Jenſeits bleibt, muß im Geiſtlichen der Weltlichkeit und der ſelbſtiſchen Gegenwärtigkeit in ihr entſagen. Es geht von einer unendlichen Ferne aus, und daß ihm das zunächſt nur Aufgeopferte ein affirmatives Dieſſeits ſey, dieſes poſitive Sichfinden und Wollen in ſeiner Gegenwart, was ſonſt der Anfang iſt, macht erſt den Schluß in der Fortbildung der romantiſchen Kunſt aus, und iſt das Letzte, zu dem der Menſch ſich in ſich vertieft und punktualiſirt.

Was die Form für dieſen neuen Inhalt betrifft, ſo fanden wir die romantiſche Kunſt von ihrem Beginn an mit dem Gegenſatze behaftet, daß die in ſich unendliche Subjektivität für ſich ſelber unvereinbar mit dem äußerlichen Stoffe iſt, und unvereinigt bleiben ſoll. Dieß ſelbſtſtändige Gegenüberſtehen beider Seiten und die Zurückgezogenheit des Innern in ſich macht ſelber den Inhalt des Romantiſchen aus. Sich in ſich hineinbildend trennen ſie ſich immer von Neuem wieder, bis ſie am Ende ganz auseinanderfallen, und dadurch zeigen, es ſey in einem anderen Felde, als in dem der Kunſt, daß ſie ihre abſolute Vereinigung zu ſuchen haben. Durch dieſes Auseinanderfallen werden die Seiten in Rückſicht auf die Kunſt formell, indem ſie nicht als ein Ganzes in jener vollen Einheit auftreten können, welche ihnen das klaſſiſche Ideal giebt. Die klaſſiſche Kunſt ſteht in einem Kreiſe von feſten Geſtalten, in einer durch die Kunſt vollendeten Mythologie und deren unauflösbaren Gebilden, die Auflöſung des Klaſſiſchen iſt deshalb, wie wir beim Uebergange zur romantiſchen Kunſtform ſahen, außer dem im Ganzen beſchränkteren Gebiete des Komiſchen und Satyriſchen, eine Ausbildung zum Angenehmen hin, oder eine Nachbildung, die ſich in die Gelehrſamkeit, in's Todte und Kalte verliert, und zuletzt in eine nachläſſige und ſchlechte Technik ausartet. Die Gegenſtände bleiben aber im Ganzen dieſelben und tauſchen nur die früher geiſtvolle Pro-

duktions-Weiſe mit einer immer geiſtloſeren Darſtellung und handwerksmäßigen, äußerlichen Tradition. Der Fortgang und Schluß der romantiſchen Kunſt dagegen iſt die innere Auflöſung des Kunſtſtoffs ſelber, der in ſeine Elemente auseinandergeht, ein Freiwerden ſeiner Theile, mit welchem umgekehrt die ſubjektive Geſchicklichkeit und Kunſt der Darſtellung ſteigt, und je loſer das Subſtantielle wird, um deſto mehr ſich vervollkommnet.

Die beſtimmtere Eintheilung nun dieſes letzten Kapitels können wir folgendermaaßen machen.

Zunächſt haben wir die Selbſtſtändigkeit des Charakters vor uns, der aber ein beſonderer iſt, ein beſtimmtes, in ſich mit ſeiner Welt, ſeinen partikulären Eigenſchaften und Zwecken abgeſchloſſenes Individuum.

Dieſem Formalismus der Beſonderheit des Charakters ſteht zweitens die äußere Geſtalt der Situationen, Begebenheiten, Handlungen gegenüber. Da nun die romantiſche Innigkeit überhaupt gleichgültig gegen das Aeußere iſt, ſo tritt die reelle Erſcheinung hier frei für ſich, als von dem Innern der Zwecke und Handlungen weder durchdrungen noch demſelben adäquat geſtaltet, auf, und macht in ihrer ungebundenen, loſen Erſcheinungsweiſe die Zufälligkeit der Verwickelungen, Umſtände, Folge der Begebniſſe, Art der Ausführung u. ſ. f. als die Abentheuerlichkeit geltend.

Drittens endlich zeigt ſich das Zerfallen der Seiten, deren vollſtändige Identität den eigentlichen Begriff der Kunſt abgiebt, und dadurch die Zerfallenheit und Auflöſung der Kunſt ſelbſt. Auf der einen Seite geht die Kunſt zur Darſtellung der gemeinen Wirklichkeit als ſolcher, zur Darſtellung der Gegenſtände, wie ſie in ihrer zufälligen Einzelnheit und deren Eigenthümlichkeiten da ſind, über, und hat nun das Intereſſe, dieſes Daſeyn zum Scheinen durch die Geſchicklichkeit der Kunſt zu verwandeln; auf der anderen Seite ſchlägt ſie im Gegentheil zur vollkommenen ſubjektiven Zufälligkeit der Auffaſſung und

Darſtellung um, zum Humor, als dem Verkehren und Verrücken aller Gegenſtändlichkeit und Realität durch den Witz und das Spiel der ſubjektiven Anſicht, und endet mit der produktiven Macht der künſtleriſchen Subjektivität über jeden Inhalt und jede Form.

1. Die Selbſtſtändigkeit des individuellen Charakters.

Die ſubjektive Unendlichkeit des Menſchen in ſich, von welcher wir in der romantiſchen Kunſtform ausgingen, bleibt auch in der jetzigen Sphäre die Grundbeſtimmung. Was dagegen in dieſe für ſich ſelbſtſtändige Unendlichkeit neu hereintritt, iſt einestheils die Beſonderheit des Inhalts, welcher die Welt des Subjekts ausmacht, anderentheils das unmittelbare Zuſammengeſchloſſenſeyn des Subjekts mit dieſer ſeiner Beſonderheit und deren Wünſchen und Zwecken; drittens die lebendige Individualität, zu der ſich der Charakter in ſich abgränzt. Wir müſſen deshalb unter dem Ausdruck „Charakter" hier nicht das verſtehen, was z. B. die Italiener in ihren Masken darſtellten. Denn die italieniſchen Masken ſind zwar auch beſtimmte Charaktere, aber ſie zeigen dieſe Beſtimmtheit nur in deren Abſtraktion und Allgemeinheit, ohne ſubjektive Individualität. Die Charaktere dagegen unſerer Stufe ſind jeder für ſich ein eigenthümlicher Charakter, ein Ganzes für ſich, ein individuelles Subjekt. Sprechen wir deshalb hier dennoch von Formalismus und Abſtraktion des Charakters, ſo bezieht ſich dieß nur darauf, daß der Hauptinhalt, die Welt ſolches Charakters einerſeits als beſchränkt und dadurch abſtrakt, andererſeits als zufällig erſcheint. Was das Individuum iſt, wird nicht durch das Subſtantielle, in ſich ſelbſt Berechtigte ſeines Inhalts, ſondern durch die bloße Subjektivität des Charakters gehalten und getragen, welche daher, ſtatt auf ihrem Inhalt und für ſich feſten

Pathos, nur formell auf ihrer eigenen individuellen Selbstständigkeit beruht.

Innerhalb dieses Formalismus lassen sich nun zwei Hauptunterschiede von einander sondern.

Auf der einen Seite steht die energisch sich durchführende Festigkeit des Charakters, welche sich zu bestimmten Zwecken begränzt, und die ganze Macht einseitiger Individualität in die Realisation dieser Zwecke hineinlegt; auf der anderen Seite erscheint der Charakter als subjektive Totalität, die aber unausgebildet in ihrer Innerlichkeit und unaufgeschlossenen Tiefe des Gemüths verharrt, und sich nicht zu explicíren und zur vollständigen Aeußerung zu bringen im Stande ist.

a) Was wir also zunächst vor uns haben, ist der partikuläre Charakter, der so, wie er unmittelbar ist, seyn will. Wie die Thiere verschieden sind, sich in dieser Verschiedenheit für sich selber finden, so auch hier die unterschiedenen Charaktere, deren Kreis und Eigenthümlichkeit zufällig bleibt, und durch den Begriff nicht fest begränzt werden kann.

α. Solch eine nur auf sich selbst verwiesene Individualität hat deshalb keine ausgedachte Absichten und Zwecke, welche sie an irgend ein allgemeines Pathos knüpfte, sondern was sie hat, thut und vollbringt, schöpft sie ganz unmittelbar, ohne alle weitere Reflexion, aus ihrer eigenen bestimmten Natur, die ist, wie sie eben ist, und nicht durch irgend etwas Höheres begründet, darein aufgelöst, und in etwas Substantiellem gerechtfertigt seyn will, sondern unbeugsam und ungebeugt auf sich selber beruht, und in dieser Festigkeit entweder sich durchführt oder zu Grunde geht. Eine solche Selbstständigkeit des Charakters kann nur da zum Vorschein kommen, wo das Außergöttliche, das partikulär Menschliche zu seiner vollständigen Geltung gelangt. Von dieser Art sind hauptsächlich die Charaktere Shakespeare's, bei denen eben die pralle Festigkeit und Einseitigkeit das vorzüglich Bewundernswerthe ausmacht. Da ist nicht von Religiosität und von einem

Handeln aus religiöſer Verſöhnung des Menſchen in ſich, und vom Sittlichen als ſolchen die Rede. Wir haben im Gegentheil Individuen vor uns, ſelbſtſtändig nur auf ſich ſelber geſtellt, mit beſondern Zwecken, die nur die ihrigen ſind, aus ihrer Individualität allein ſich herſchreiben, und welche ſie nun mit der unerſchütterten Konſequenz der Leidenſchaft, ohne Nebenreflexion und Allgemeinheit, nur zur eigenen Selbſtbefriedigung durchſetzen. Beſonders die Tragödien, wie Macbeth, Othello, Richard der Dritte und andere, haben einen ſolchen Charakter, der dann von minder hervorragenden und energiſchen umgeben iſt, zum Hauptgegenſtande. So beſtimmt z. B. den Macbeth ſein Charakter zur Leidenſchaft des Ehrgeizes. Anfangs ſchwankt er, dann aber ſtreckt er die Hand nach der Krone aus, begeht Mord, um ſie zu erlangen, und ſie zu behaupten ſtürmt er durch alle Grauſamkeiten fort. Dieſe rückſichtsloſe Feſtigkeit, die Identität des Menſchen mit ſich und ſeinem nur aus ihm ſelber hervorgehenden Zweck giebt ihm ein weſentliches Intereſſe. Nicht die Achtung vor der Heiligkeit der Majeſtät, nicht der Wahnſinn ſeiner Frau, nicht der Abfall der Vaſallen, nicht das hereinſtürzende Verderben, nichts macht ihn wankend, — himmliſche und menſchliche Rechte, vor nichts tritt er zurück in ſich, ſondern beharrt. Die Lady Macbeth iſt ein ähnlicher Charakter, und nur das abgeſchmackte Geſchwätz einer neueren Kritik hat ſie können für liebevoll halten. Gleich bei ihrem Auftreten (Akt I, Sc. 5), als ſie den Brief Macbeths, der das Zuſammentreffen mit den Hexen und deren Prophezeiung: „Heil dir, Than von Cawdor! Heil dir, der noch König ſeyn wird," berichtet, ruft ſie aus: „Glamis biſt du und Cawdor; und ſollſt ſeyn, was dir ward verheißen. Aber ich fürchte deinen Sinn (thy nature); er iſt zu voll von der Milch menſchlicher Milde, um den nächſten Weg zu ergreifen." Sie zeigt kein liebevolles Behagen, keine Freude über das Glück ihres Mannes, keine ſittliche Regung, keine Theilnahme, kein Bedauern

einer edlen Seele, ſondern fürchtet nur, der Charakter ihres Mannes werde ſeinem Ehrgeiz in den Weg treten; ihn ſelber aber betrachtet ſie nur als ein Mittel; und dabei iſt kein Schwanken, keine Ungewißheit, kein Beſinnen, kein Weichen, wie zunächſt noch bei Macbeth ſelber, keine Reue, ſondern die reine Abſtraktion und Härte des Charakters, der was ihm gemäß iſt ohne Weiteres durchführt, bis ſie zuletzt bricht. Dieſer Bruch, der bei Macbeth, als er die That vollführt hat, von Außen her auf ihn heranſtürmt, iſt in dem weiblichen Innern der Lady der Wahnſinn. Und ſo ſind Richard der Dritte, Othello, die alte Margarethe und ſo viele andere gleichfalls; das Gegentheil der Miſerabilität moderner Charaktere, der Kotzebue'ſchen z. B., die höchſt edel ſcheinen, groß, vortrefflich und doch innerlich zugleich nur Lumpen ſind. In anderer Beziehung nicht beſſer haben es Spätere gemacht, welche doch Kotzebue höchlich verachteten. Wie z. B. Heinrich von Kleiſt in ſeinem Käthchen und Prinzen von Homburg; Charaktere, in denen dem wachen Zuſtande feſter Konſequenz gegenüber, das Magnetiſche, der Somnambulismus, das Schlafwandeln als das Höchſte und Vortrefflichſte dargeſtellt iſt. Der Prinz von Homburg iſt der erbärmlichſte General; beim Austheilen der Dispoſitionen zerſtreut, ſchreibt er die Ordre ſchlecht auf, treibt in der Nacht vorher krankhaftes Zeug, und am Tage in der Schlacht ungeſchickte Dinge. Bei ſolcher Zweiheit, Zerriſſenheit und inneren Diſſonanz des Charakters meinen ſie dem Shakeſpeare nachgefolgt zu ſeyn. Aber ſie ſind weit davon entfernt, denn Shakeſpeare's Charaktere ſind in ſich ſelbſt konſequent, bleiben ſich und ihrer Leidenſchaft treu, und was ſie ſind, und was ihnen begegnet, darin ſchlagen ſie ſich nur ihrer feſten Beſtimmtheit nach herum. —

β. Je partikulärer nun der Charakter iſt, der nur ſich ſelber feſthält, und ſich dadurch leicht dem Böſen nähert, deſto mehr hat er ſich in der konkreten Wirklichkeit nicht nur gegen die Hinderniſſe zu behaupten, die ſich ihm in den Weg ſtellen

und ſeine Realiſation hemmen, ſondern deſto mehr wird er auch durch dieſe ſeine Realiſation ſelber dem Untergange entgegengetrieben. Indem er ſich nämlich durchſetzt, trifft ihn das aus dem beſtimmten Charakter ſelbſt hervorgehende Schickſal, ein ſelbſtbereitetes Verderben. Die Entwickelung dieſes Schickſals iſt nun aber nicht nur eine Entwickelung aus der Handlung des Individuums, ſondern zugleich ein inneres Werden, eine Entwickelung des Charakters ſelbſt in ſeinem Fortſtürmen, Verwildern, Zerſchellen oder Ermatten. Bei den Griechen, bei denen das Pathos, der ſubſtantielle Inhalt des Handelns und nicht der ſubjektive Charakter das Wichtige iſt, betrifft das Schickſal weniger dieſen beſtimmten Charakter, der ſich innerhalb ſeiner Handlung auch nicht weſentlich weiter entwickelt, ſondern am Ende iſt, was er anfangs war. Auf unſerer Stufe aber iſt die Fortführung der Handlung eben ſo ſehr eine Weiterentwickelung des Individuums in ſeinem ſubjektiven Innern, und nicht nur ein äußerer Fortgang. Das Handeln Macbeth's z. B. erſcheint zugleich als eine Verwilderung ſeines Gemüths, mit einer Konſequenz, welche, als die Unentſchiedenheit abgeworfen, der Wurf gethan iſt, durch nichts mehr ſich aufhalten läßt. Seine Gattin iſt von Hauſe aus entſchieden, die Entwickelung in ihr zeigt ſich nur als die innere Angſt, die ſich bis zur phyſiſchen und geiſtigen Zertrümmerung, bis zum Wahnſinn ſteigert, in welchem ſie untergeht. Und ſo iſt es mit den meiſten Charakteren, den bedeutenden und unbedeutenden. Die antiken Charaktere erweiſen ſich zwar auch als feſt, und es kommt ſogar bei ihnen zu Gegenſätzen, wo keine Hülfe mehr möglich iſt und für die Löſung ein Deus ex machina eintreten muß; doch dieſe Feſtigkeit, wie z. B. Philoktet's, iſt inhaltsvoll und im Ganzen von einem ſittlich berechtigten Pathos erfüllt.

γ. In dieſen Charakteren unſeres Kreiſes, bei der Zufälligkeit deſſen, was ſie als ihren Zweck ergreifen und der Selbſtſtändigkeit ihrer Individualität, iſt keine objektive Verſöh-

nung möglich. Der Zusammenhang dessen, was sie sind, und was ihnen widerfährt, bleibt Theils unbestimmt, Theils aber ist für sie selber kein Woher und Wohin aufgelöst. Das Fatum als abstrakteste Nothwendigkeit kehrt hier noch einmal wieder zurück, und die einzige Versöhnung ist für das Individuum sein unendliches Seyn in sich, seine eigene Festigkeit, in der es über seiner Leidenschaft und deren Schicksal steht. „Es ist so," und was ihm begegnet, mag es vom waltenden Geschick, der Nothwendigkeit oder dem Zufall herkommen, das ist gleichfalls, ohne Reflexion wozu, weshalb; es geschieht, und der Mensch macht sich und will sich diesem Walten gegenüber steinern. —

b) In der ganz entgegengesetzten Weise kann nun aber zweitens das Formelle des Charakters in der Innerlichkeit als solchen liegen, bei welcher das Individuum, ohne zur Ausbreitung und Durchführung derselben gelangen zu können, stehn bleibt.

α. Es sind dieß substantielle Gemüther, die eine Totalität in sich schließen, aber in einfacher Gedrungenheit jede tiefe Bewegung nur in sich selbst ohne Entwickelung und Explikation nach Außen vollbringen. Der Formalismus, den wir so eben betrachtet haben, betraf die Bestimmtheit des Inhalts, das gänzliche Hineingelegtseyn des Individuums in den einen Zweck, den es in fester Schärfe vollständig heraus treten ließ, sich äußerte, durchsetzte, und darin, wie es die Umstände eben zugeben, unterging oder sich erhielt. Der jetzige zweite Formalismus besteht umgekehrt in der Unaufgeschlossenheit, Gestaltlosigkeit, in dem Mangel an Aeußerung und Entfaltung. Solch ein Gemüth ist wie ein kostbarer Edelstein, der nur an einzelnen Punkten zum Scheinen kommt, zu einem Scheinen, das dann ein Blitzen ist.

β. Daß solch eine Verschlossenheit von Werth und Interesse sey, dazu gehört ein innerer Reichthum des Gemüths, der seine unendliche Tiefe und Fülle aber nur in wenigen, so zu sagen stummen Aeußerungen gerade durch diese Stille erkennen läßt.

Solche einfache, ihrer unbewußte, ſchweigende Naturen können die höchſte Anziehung üben. Ihr Schweigen muß dann jedoch die auf der Oberfläche unbewegte Stille des Meeres, des unergründlich tiefen ſeyn, nicht das Schweigen des Seichten, Hohlen, Stumpfen. Denn es kann einem Menſchen, der ſehr platt iſt, zuweilen gelingen, durch ein ſich wenig äußerndes Betragen, das nur hie und da dieſes oder jenes halb zu verſtehen giebt, die Meinung einer großen Weisheit und Innerlichkeit von ſich zu erwecken, ſo daß man Wunder glaubt, was alles in dieſem Herzen und Geiſte verſteckt ſey, während ſich am Ende zeigt, daß nichts dahinter iſt. Der unendliche Gehalt und die Tiefe jener ſtillen Gemüther dagegen verkündigt ſich, was große Genialität und Geſchicklichkeit von Seiten des Künſtlers fordert, durch vereinzelte, zerſtreute, naive und willenlos geiſtvolle Aeußerungen, welche ohne Abſicht für Andere, die es zu faſſen vermögen, darthun, daß ſolches Gemüth das Subſtantielle der vorliegenden Verhältniſſe mit tiefer Innigkeit ergreife, daß ſeine Reflexion jedoch in den ganzen Zuſammenhang der beſonderen Intereſſen, Rückſichten, endlichen Zwecke nicht verwickelt, davon rein, damit unbekannt ſey, daß es ſich durch die gewöhnlichen Bewegungen des Herzens, die Ernſthaftigkeit und die Theilnehmungen dieſer Art nicht zerſtreuen laſſe.

γ. Für ein ſo in ſich ſelbſt geſchloſſenes Gemüth muß nun aber eben ſo ſehr eine Zeit kommen, in welcher es an einem beſtimmten Punkt ſeiner inneren Welt ergriffen wird, in eine für's Leben beſtimmende Empfindung ſeine ungetheilte Kraft ganz hineinwirft, mit unzerſplitterter Stärke hieran hängt und glücklich wird oder haltungslos untergeht. Denn zur Haltung bedarf der Menſch einer entwickelten Breite ſittlicher Subſtanz, welche allein eine objektive Feſtigkeit giebt. Zu dieſer Art von Charakteren gehören die reizvollſten Geſtaltungen der romantiſchen Kunſt, wie ſie Shakeſpeare gleichfalls in ſchönſter Vollendung geſchaffen hat. So iſt die Julia z. B. in Julia und Romeo hieher

zu rechnen. Der hiesigen theatralischen Darstellung der Julia haben Sie beigewohnt. (Die Darstellung der Mad. Crelinger; Berlin 1820.) Es ist der Mühe werth, sie zu sehen; es ist ein höchst bewegtes, lebendiges, warmes, glühendes, geistreiches, vollendetes, edles Gebilde. Doch kann Julia noch anders genommen werden, nämlich anfangs als ein ganz kindliches, einfaches Mädchen, von vierzehn, fünfzehn Jahren, dem man ansieht, daß es noch kein Bewußtseyn seiner und der Welt, keine Bewegung, keine Regung, keine Wünsche in sich gehabt, sondern in die Weltumgebungen wie in eine laterna magica, ohne daraus zu lernen und zu irgend einer Reflexion zu kommen, in aller Unbefangenheit hineingeblickt hat. Plötzlich sehen wir die Entwickelung der ganzen Stärke dieses Gemüths, der List, der Besonnenheit, Kraft, Alles aufzuopfern, dem Härtesten sich zu unterwerfen, so daß uns das Ganze nun erscheint als das erste Aufbrechen der ganzen Rose auf einmal nach allen ihren Blättchen und Falten, als ein unendliches Hervorquillen des innersten gediegenen Seelengrundes, in welchem sich vorher noch nichts unterschieden, gebildet, entwickelt hatte, das aber itzt als ein unmittelbares Produkt des erwachten einen Interesses, sich selber unbewußt in seiner schönen Fülle und Gewalt aus dem vorher verschlossenen Geiste hervortritt. Es ist ein Brand, den der eine Funke entzündet hatte, eine Knospe, die kaum von der Liebe berührt, unvermuthet in voller Blüthe dasteht, doch je schneller sie sich entfaltet, um so schneller auch entblättert hinsinkt. Mehr noch ist die Miranda im Sturm von dieser Art; auferzogen in der Stille, zeigt sie uns Shakespeare in ihrem ersten Erkennen von Menschen, er schildert sie nur in ein Paar Scenen, aber er giebt uns darin eine vollständige, unendliche Vorstellung von ihr. Auch Schiller's Thekla, obschon sie ein Produkt reflektirender Poesie ist, können wir zu dieser Gattung zählen. Mitten in einem so großen und reichen Leben wird sie doch von demselben

nicht berührt, ſondern bleibt ohne Eitelkeit, ohne Reflexion in der Naivetät nur des einen Intereſſes, das ſie allein beſeelt. Ueberhaupt ſind es beſonders ſchöne, edle weibliche Naturen, für welche ſich erſt in der Liebe die Welt und ihr eigenes Innere aufthut, ſo daß ſie nun erſt geiſtig geboren werden. —

In dieſelbe Kategorie ſolcher Innigkeit, die ſich nicht zur vollſtändigen Explikation ihrer herauszubilden vermag, gehören meiſtentheils auch die Volkslieder, beſonders germaniſche, welche es in der gehaltvollen Gedrungenheit des Gemüths, wie ſehr daſſelbe auch von irgend einem Intereſſe ſich ergriffen zeigt, doch nur zu abgeriſſenen Aeußerungen zu bringen vermögen, und hieran eben die Tiefe der Seele offenbar machen. Es iſt dieß eine Darſtellungsweiſe, welche in der Stummheit gleichſam zum Symboliſchen wieder zurückgeht, indem, was ſie giebt, nicht die offene, klare Darlegung des ganzen Innern, ſondern nur ein Zeichen und eine Andeutung iſt. Wir erhalten jedoch hier nicht ein Symbol, deſſen Bedeutung, wie früher, eine abſtrakte Allgemeinheit bleibt, ſondern eine Aeußerung, deren Inneres eben dieß ſubjektive, lebendige, wirkliche Gemüth ſelbſt iſt. In den ſpäteren Tagen eines durchweg reflektirenden Bewußtſeyns, das jener in ſich zurückgedrängten Naivetät fern ſteht, ſind ſolche Darſtellungen von höchſter Schwierigkeit, und geben den Beweis eines urſprünglich poetiſchen Geiſtes. Daß Goethe beſonders in ſeinen Liedern auch darin Meiſter ſey, ſo ſymboliſch zu ſchildern, d. i. in einfachen, ſcheinbar äußerlichen und gleichgültigen Zügen, die ganze Treue und Unendlichkeit des Gemüths offen zu legen, haben wir ſchon früher geſehen. Von dieſer Art iſt z. B. der König von Thule, der zum Schönſten gehört, was Goethe gedichtet hat; durch nichts giebt der König ſeine Liebe kund, als durch den Becher, den dieſer Alte von ſeiner Geliebten bewahrte. Im Sterben ſteht der alte Zecher, um ihn her die Ritter, im hohen Königsſaale, ſein Reich, ſeine Schätze

gönnt er ſeinen Erben, den Becher aber wirft er in die Fluth, kein Anderer ſoll ihn beſitzen.

Er ſah ihn ſtürzen, trinken,
Und ſinken tief in's Meer,
Die Augen thäten ihm ſinken,
Trank nie einen Tropfen mehr.

Solch ein tiefes, ſtilles Gemüth nun aber, das die Energie des Geiſtes wie den Funken im Kieſel verſchloſſen hält, ſich nicht ausgeſtaltet, ſein Daſeyn und ſeine Reflexion über daſſelbe nicht ausbildet, hat ſich denn auch nicht durch dieſe Bildung befreit. Es bleibt dem grauſamen Widerſpruch ausgeſetzt, wenn der Mißton des Unglücks in ſein Leben hereinklingt, keine Geſchicklichkeit, keine Brücke zu haben, ſein Herz und die Wirklichkeit zu vermitteln, und ebenſo die äußeren Verhältniſſe von ſich abzuwehren, gehalten dagegen zu ſeyn und an ſich zu halten. Geräth es in Kolliſion, ſo weiß es ſich deshalb nicht zu helfen, geht raſch, beſinnungslos zur Thätigkeit heraus, oder läßt ſich paſſiv verwickeln. So iſt z. B. Hamlet ein ſchönes, edles Gemüth; nicht etwa innerlich ſchwach, aber ohne kräftiges Lebensgefühl geht er in der Dumpfheit der Melancholie, ſchwermüthig in der Irre umher; er hat eine feine Witterung; kein äußeres Zeichen, kein Grund zum Verdacht iſt da, aber ihm iſt nicht geheuer, es iſt nicht alles wie es ſeyn ſoll, er ahnt die ungeheure That, die geſchehen. Der Geiſt ſeines Vaters giebt ihm das Nähere an. Schnell iſt er innerlich zur Rache bereit, er gedenkt ſtets der Pflicht, die ihm ſein eignes Herz vorſchreibt, aber er läßt ſich nicht, wie Macbeth, hinreißen, tödtet nicht, wüthet nicht, ſchlägt nicht, wie Laertes, unmittelbar drein, ſondern verharrt in der Unthätigkeit einer ſchönen, innerlichen Seele, die ſich nicht wirklich machen, in die gegenwärtigen Verhältniſſe ſich nicht hineinlegen kann. Er wartet ab, ſucht in der ſchönen Rechtlichkeit ſeines Gemüths nach objektiver Gewißheit, kommt aber, ſelbſt nachdem er ſie erlangt hat, zu keinem feſten Entſchluß, ſondern

läßt ſich durch äußere Umſtände leiten. In dieſer Unwirklichkeit irrt er ſich nun auch in dem, was vorliegt, bringt, ſtatt des Königs, den alten Polonius um; handelt übereilt, wo er hätte beſonnen prüfen müſſen, während er, wo es der rechten Thatkraft bedurfte, in ſich verſunken bleibt, bis ſich ohne ſeine Handlung in dieſem breiten Verlauf der Umſtände und Zufälle das Schickſal des Ganzen wie ſeiner eigenen ſtets wieder in ſich zurückgezogenen Innerlichkeit entwickelt hat.

Beſonders aber kommt dieſe Stellung in der modernen Zeit bei Menſchen aus niederen Ständen vor, welche ohne Bildung zu allgemeinen Zwecken, ohne die Mannigfaltigkeit objektiver Intereſſen ſind, und deshalb, wenn ein Zweck verloren geht, nun in keinem anderen einen Halt ihres Inneren und einen Stützpunkt ihrer Thätigkeit finden können. Dieſe Bildungsloſigkeit läßt verſchloſſene Gemüther, je unentwickelter ſie iſt, nur deſto ſteifer und hartnäckiger an dem feſthalten, was ſie, mag es auch noch ſo einſeitig ſeyn, gleich ihrer ganzen Individualität nach in Anſpruch genommen hat. Solch eine Eintönigkeit in ſich wortlos zuſammengefaßter Menſchen liegt vornehmlich in deutſchen Charakteren, welche daher in ihrer Verſchloſſenheit leicht ſtörriſch, widerborſtig, knorrig, unzugänglich und in ihren Handlungen und Aeußerungen vollkommen unſicher und widerſprechend erſcheinen. Als ein Meiſter im Zeichnen und Darſtellen von dergleichen ſtummen Gemüthern der unteren Volksklaſſen will ich hier nur Hippel nennen, den Verfaſſer der „Lebensläufe in aufſteigender Linie," eines der wenigen deutſchen humoriſtiſchen Originalwerke. Er hält ſich von Jean Paul's Sentimentalität und Abgeſchmacktheit der Situationen durchaus fern, und hat dagegen eine wunderbare Individualität, Friſche und Lebendigkeit. Beſonders gedrungene Charaktere, die ſich nicht Luft zu machen wiſſen, und die nun, wenn ſie dazu kommen, es gewaltſam in fürchterlicher Weiſe thun, verſteht er höchſt ergreifend zu ſchildern. Sie löſen den unendlichen Widerſpruch ihres Inneren, und der un-

glücklichen Umſtände, in welche ſie ſich verwickelt ſehn, ſelber in ſchauderhafter Weiſe, und vollbringen dadurch das, was ſonſt ein äußeres Schickſal thut, wie z. B. in Julia und Romeo äußerliche Zufälle die dazwiſchentretende Klugheit und Künſtlichkeit des Mönchs zu Schanden machen, und den Tod der Liebenden herbeiführen.

c) So zeigen denn alſo dieſe formellen Charaktere überhaupt einestheils nur die unendliche Willenskraft der beſonderen Subjektivität, die wie ſie iſt ſich geltend macht, und in ihrem Willen fortſtürmt, oder ſie ſtellen anderentheils ein in ſich totales, unbeſchränktes Gemüth dar, das, an irgend einer beſtimmten Seite ſeines Innern berührt, nun die Weite und Tiefe ſeiner ganzen Individualität auf dieſen einen Punkt koncentrirt, doch als nach Außen hin unentwickelt, in Kolliſion gerathen, ſich nicht zu finden und beſonnen zu helfen im Stande iſt. Ein dritter Punkt, deſſen wir jetzt noch zu erwähnen haben, beſteht darin, daß wenn uns jene ganz einſeitigen und ihren Zwecken nach beſchränkten, ihrem Bewußtſeyn nach aber entwickelten Charaktere, nicht nur formell, ſondern auch ſubſtantiell intereſſiren ſollen, wir in ihnen zugleich die Anſchauung erhalten müſſen, als ob dieſe Beſchränktheit ihrer Subjektivität ſelbſt nur ein Schickſal, d. i. eine Verwickelung ihrer partikulären Beſtimmtheit mit einem tieferen Inneren ſey. Dieſe Tiefe und dieſen Reichthum des Geiſtes läßt uns nun Shakeſpeare in der That an ihnen erkennen. Er zeigt ſie als Menſchen von freier Vorſtellungskraft und genialem Geiſte, indem ihre Reflexion über dem ſteht, und ſie über das hinaushebt, was ſie ihrem Zuſtande und ihrem beſtimmten Zwecke nach ſind, ſo daß ſie gleichſam nur durch das Unglück der Umſtände, durch die Kolliſion ihrer Lage zu dem gedrängt werden, was ſie vollbringen. Doch iſt dieß nicht ſo zu nehmen, als ob bei Macbeth z. B. das, was er wagt, nur auf die Schuld der böſen Hexen zu ſchieben wäre; die Hexen ſind vielmehr nur der poetiſche

Wiederſchein ſeines eigenen ſtarren Wollens. Was die Shakeſpeare'ſchen Figuren durchführen, ihr beſonderer Zweck, hat in ihrer eigenen Individualität ſeinen Urſprung und die Wurzel ſeiner Kraft. In ein und derſelben Individualität aber bewahren ſie zugleich die Hoheit, welche das, was ſie als wirklich, d. i. nach ihren Zwecken, Intereſſen, Handlungen, ſind, wegwiſcht, ſie erweitert und ſie in ſich ſelber erhöht. Ebenſo bleiben die gemeinen Charaktere Shakeſpeare's, Stephano, Trinkulo, Piſtol und der abſolute Held unter allen dieſen, Fallſtaff, in ihrer Gemeinheit verſunken, aber ſie geben ſich zugleich als Intelligenzen kund, deren Genie Alles in ſich befaſſen, eine ganz freie Exiſtenz haben, überhaupt das ſeyn könnte, was große Menſchen ſind. Wogegen in franzöſiſchen Trauerſpielen auch die Größten und Beſten oft genug ſich, bei Lichte beſehen, rein nur als ausgeſpreizte böſe Beſtien erweiſen, in denen nur Geiſt iſt, um ſich ſophiſtiſch zu rechtfertigen. Bei Shakeſpeare finden wir keine Rechtfertigung, keine Verdammniß, ſondern nur Betrachtung über das allgemeine Schickſal, auf deſſen Standpunkt der Nothwendigkeit ſich die Individuen ohne Klage und Reue ſtellen, und von ihm aus Alles und ſich ſelber, gleichſam außerhalb ihrer ſelbſt, verſinken ſehen.

In allen dieſen Beziehungen iſt das Bereich ſolcher individueller Charaktere ein unendlich reiches Feld, das aber leicht in die Gefahr bringt, in Hohlheit und Plattheit zu verfallen, ſo daß es nur wenige Meiſter gegeben hat, die das Wahrhafte aufzufaſſen genug Poeſie und Einſicht beſaßen.

2. Die Abentheuerlichkeit.

Nachdem wir nun die Seite des Innern betrachtet haben, welche auf dieſer Stufe kann zur Darſtellung kommen, müſſen wir *zweitens* unſern Blick auch auf das Aeußere, auf die Beſonderheit der Umſtände und Situationen, welche den Charakter anregen, auf die Kolliſionen, in welche er verwickelt wird,

so wie auf die Gesammtgestalt hinwenden, die das Innere innerhalb der konkreten Wirklichkeit annimmt.

Es ist, wie wir schon mehrmals sahen, eine Grundbestimmung der romantischen Kunst, daß die Geistigkeit, das Gemüth als in sich reflektirt, ein Ganzes ausmacht, und sich deshalb auf das Aeußere nicht als auf seine von ihm durchdrungene Realität, sondern als auf ein von ihm abgetrenntes bloß Aeußerliches bezieht, das sich geistentlassen für sich forttreibt, verwickelt, und als eine endlos fortfließende, sich ändernde, verwirrende Zufälligkeit herumwirft. Dem in sich festgeschlossenen Gemüth nun ist es ebenso gleichgültig, an welche Umstände es sich wende, als es zufällig ist, welche sich ihm darbieten. Denn bei seinem Handeln kommt es ihm weniger darauf an, ein in sich selbst begründetes und durch sich selbst fortbestehendes Werk zu vollbringen, als vielmehr nur überhaupt sich geltend zu machen, und Thaten zu thun.

a) Es ist hiermit das vorhanden, was in anderer Beziehung kann die Entgötterung der Natur genannt werden. Der Geist hat sich aus der Aeußerlichkeit der Erscheinungen in sich zurückgezogen, welche, indem das Innere der Subjektivität nicht mehr sich selber darin sieht, sich nun auch ihrerseits gleichgültig außerhalb des Subjekts für sich gestalten. Seiner Wahrheit nach ist der Geist zwar in sich mit dem Absoluten vermittelt und versöhnt, in sofern wir aber hier auf dem Boden der selbstständigen Individualität stehn, welche von sich, wie sie sich unmittelbar findet, ausgeht, und so sich festhält, so trifft dieselbe Entgötterung auch den handelnden Charakter, der deshalb mit seinen selber zufälligen Zwecken in eine zufällige Welt hinaustritt, mit welcher er sich nicht zu einem in sich kongruenten Ganzen in Eins setzt. Diese Relativität der Zwecke in einer relativen Umgebung, deren Bestimmtheit und Verwickelung nicht im Subjekt liegt, sondern sich äußerlich und zufällig bestimmt und ebenso zufällige Kollisionen als seltsam durcheinandergeschlun-

ſchlungene Verzweigungen herbeiführt, macht das Abentheuerliche aus, das für die Form der Begebniſſe und Handlungen den Grund-Typus des Romantiſchen abgiebt.

Zur Handlung und Begebenheit im ſtrengeren Sinne des Ideals und der klaſſiſchen Kunſt gehört ein in ſich ſelbſt wahrhafter, an und für ſich nothwendiger Zweck, in deſſen Gehalte nun auch das Beſtimmende für die äußere Geſtalt, für die Art und Weiſe der Durchführung in der Wirklichkeit liegt. Dieß iſt bei den Thaten und Begebenheiten der romantiſchen Kunſt nicht der Fall. Denn wenn hier auch in ſich ſelbſt allgemeine und ſubſtantielle Zwecke in ihrer Realiſation dargeſtellt werden, ſo haben dieſe Zwecke doch die Beſtimmtheit der Handlung, das Ordnende und Gliedernde ihres inneren Verlaufs, nicht an ihnen ſelber, ſondern müſſen dieſe Seite der Verwirklichung frei geben, und ſie deshalb der Zufälligkeit überlaſſen.

α. Die romantiſche Welt hatte nur ein abſolutes Werk zu vollbringen, die Ausbreitung des Chriſtenthums, die Bethätigung des Geiſtes der Gemeine. Mitten in einer feindlichen Welt, theils des ungläubigen Alterthums, theils der Barbarei und Rohheit des Bewußtſeyns ward dieß Werk nun, wenn es aus dem Lehren zu Thaten heraustrat, hauptſächlich ein paſſives Werk der Duldung von Schmerz und Marter, der Aufopferung des eigenen zeitlichen Daſeyns für das ewige Heil der Seele. Die weitere That, die ſich auf den ähnlichen Inhalt bezieht, iſt im Mittelalter das Werk des chriſtlichen Ritterthums, die Vertreibung der Mauren, Araber, der Muhamedaner überhaupt, aus den chriſtlichen Ländern, und dann vor allem in den Kreuzzügen die Eroberung des heiligen Grabes. Dieß war jedoch nicht ein Zweck, welcher den Menſchen als Menſchheit betraf, ſondern den nur die Geſammtheit der einzelnen Individuen zu vollbringen hatte, ſo daß dieſe nun auch ihrer Einzelheit nach beliebig herzuſtrömten. Nach dieſer Seite hin können wir die Kreuzzüge das Geſammtabentheuer des chriſtlichen Mittelalters nennen, ein

Abentheuer, das in sich selbst gebrochen und phantastisch war; geistiger Art, doch ohne wahrhaft geistigen Zweck, und in Beziehung auf Handlungen und Charaktere lügenhaft. Denn in Beziehung auf das religiöse Moment haben die Kreuzzüge ein höchst leeres äußerliches Ziel. Die Christenheit soll ihr Heil nur im Geiste haben, in Christus, der auferstanden zur Rechten Gottes erhoben ist, und seine lebendige Wirklichkeit, seinen Aufenthalt im Geiste findet, nicht in seinem Grabe, und in den sinnlichen, unmittelbar gegenwärtigen Orten seines einstigen zeitlichen Aufenthaltes. Der Drang und die religiöse Sehnsucht des Mittelalters ging aber nur auf den Ort, das äußere Lokal der Leidensgeschichte und des heiligen Grabes. Ebenso widersprechend war mit dem religiösen Zweck unmittelbar der rein weltliche der Eroberung, des Gewinns verbunden, welcher in seiner Aeußerlichkeit einen ganz anderen Charakter als der religiöse an sich trug. So wollte man Geistiges, Inneres gewinnen und bezweckte die bloß äußere Lokalität, aus welcher der Geist verschwunden war, man strebte nach zeitlichem Gewinn, und knüpfte dieß Weltliche an das Religiöse als solches. Diese Zwiespaltigkeit macht hier das Gebrochene, Phantastische aus, in welchem die Aeußerlichkeit das Innere, und dieses umgekehrt das Aeußere, statt Beides in Harmonie zu bringen, verkehrt. Dadurch zeigt sich denn auch in der Ausführung Entgegengesetztes versöhnungslos zusammengeknüpft. Die Frömmigkeit schlägt zur Rohheit und barbarischen Grausamkeit um, und dieselbe Rohheit, welche alle Selbstsucht und Leidenschaft des Menschen hervorbrechen läßt, wirft sich umgekehrt wieder in die ewige tiefe Rührung und Zerknirschung des Geistes herüber, um die es sich eigentlich handelte. Bei diesen widerstrebenden Elementen fehlt es denn auch den Thaten und Begebnissen ein und desselben Zwecks an aller Einheit und Konsequenz der Leitung, die Gesammtheit zerstreut, zersplittert sich zu Abentheuern, Siegen, Niederlagen, bunten Zufälligkeiten, und der Ausgang entspricht den Mitteln und gro-

ſten Anſtalten nicht. Ja der Zweck ſelbſt hebt ſich durch ſeine Ausführung auf. Denn die Kreuzzüge wollten das Wort noch einmal wahr machen: Du läſſeſt ihn nicht im Grabe ruhn, du leideſt nicht, daß dein Heiliger verweſe. Aber gerade dieſe Sehnſucht, an ſolchen Orten und Räumen, ſogar am Grabe, dem Ort des Todes, Chriſtus, den Lebendigen, zu ſuchen und die Befriedigung des Geiſtes zu finden, iſt ſelbſt nur, wie viel Weſens auch Herr von Chateaubriand davon macht, eine Verweſung des Geiſtes, aus welcher die Chriſtenheit auferſtehen ſollte, um in das friſche volle Leben der konkreten Wirklichkeit zurückzukehren.

Ein ähnlicher Zweck, myſtiſch auf der einen, phantaſtiſch auf der andern Seite, und in der Durchführung abentheuerlich iſt die Aufſuchung des heiligen Graal's. —

β. Ein höheres Werk iſt dasjenige, was jeder Menſch an ſich ſelbſt zu vollbringen hat, ſein Leben, wodurch er ſich ſein ewiges Schickſal beſtimmt. Dieſen Gegenſtand hat z. B. Dante in ſeiner göttlichen Komödie nach katholiſcher Anſchauung aufgefaßt, indem er uns durch Hölle, Fegefeuer und Himmel führt. Auch hier fehlt es, der ſtrengen Anordnung des Ganzen ohnerachtet, weder an phantaſtiſchen Vorſtellungen, noch an Abentheuerlichkeiten, inſofern dieß Werk der Beſeligung und Verdammniß nicht nur an und für ſich in ſeiner Allgemeinheit, ſondern als an einer faſt unüberſehbaren Anzahl Einzelner in ihrer Partikularität vollbracht, zur Darſtellung kommt, und ſich außerdem der Dichter das Recht der Kirche anmaaßt, die Schlüſſel des Himmelreichs in die Hand nimmt, ſelig ſpricht und verdammt, und ſich ſo zum Weltrichter macht, der die bekannteſten Individuen der alten und der chriſtlichen Welt, Dichter, Bürger, Krieger, Kardinäle, Päpſte in die Hölle, in's Fegefeuer, oder in's Paradies verſetzt.

γ. Die anderen Stoffe, welche zu Handlungen und Begebenheiten führen, ſind ſodann auf dem weltlichen Boden die

unendlich mannigfaltigen Abentheuereien der Vorſtellung, der äußeren und inneren Zufälligkeit der Liebe, Ehre und Treue; hier ſich des eigenen Ruhmes wegen herumzuſchlagen, dort einer verfolgten Unſchuld beizuſpringen, zur Ehre ſeiner Dame die erſtaunlichſten Thaten zu vollbringen, oder das unterdrückte Recht durch die Kraft ſeiner eignen Fauſt und die Geſchicklichkeit ſeines Arms, und ſollte auch eine Kette von Spitzbuben die Unſchuld ſeyn, die befreit wird, herzuſtellen. In den meiſten dieſer Stoffe iſt keine Lage, keine Situation, kein Konflikt vorhanden, wodurch das Handeln *nothwendig* würde, ſondern das Gemüth will hinaus, und *ſucht* ſich die Abentheuer abſichtlich *auf*. So haben hier die Handlungen der *Liebe* z. B. zum großen Theil, ihrem ſpecielleren Inhalt nach, keine andere Beſtimmung in ſich, als die, Beweiſe der Feſtigkeit, Treue, Dauer der Liebe abzulegen, zu zeigen, die umgebende Wirklichkeit mit dem ganzen Kompler ihrer Verhältniſſe gelte nur als Material, die Liebe zu manifeſtiren. Dadurch iſt die beſtimmte That dieſer Manifeſtation, da es nur auf den Beweis ſelbſt ankommt, nicht durch ſich ſelbſt beſtimmt, ſondern dem Einfall, der Laune der Dame, der Willkür äußerlicher Zufälligkeiten überlaſſen. Ganz ebenſo ergeht es mit den Zwecken der *Ehre und Tapferkeit*. Sie gehören größten Theils dem von allem weiteren ſubſtantiellen Gehalt noch fernſtehenden Subjekt an, das ſich in jeden Inhalt, der zufällig vorliegt, hineinlegen, und ſich daran verletzt finden, oder darin eine Gelegenheit, ſeinen Muth, ſeine Gewandtheit darzuthun, ſuchen kann. Wie es hier kein Maaß dafür giebt, was zum Inhalt gemacht werden müſſe, was nicht, ſo fehlt auch der Maaßſtab für das, was wirklich eine Verletzung der Ehre, was der wahre Gegenſtand der Tapferkeit ſeyn könne. Mit der Handhabung des *Rechts*, welche gleichfalls ein Zweck der Ritterlichkeit iſt, verhält es ſich nicht anders. Recht und Geſetz nämlich erweiſt ſich hier noch nicht als ein an und für ſich feſter, nach dem Geſetz und deſſen nothwendigem Inhalt ſich

ſtets vollbringender Zuſtand und Zweck, ſondern als ein ſelbſt nur ſubjektiver Einfall, ſo daß ſowohl das Einſchreiten, als auch die Beurtheilung deſſen, was in dieſem oder jenem Fall Recht oder Unrecht ſey, dem ganz zufälligen Ermeſſen der Subjektivität anheimgeſtellt bleibt.

b) Was wir ſomit überhaupt, beſonders auf dem Gebiete des Weltlichen, im Ritterthum und in jenem Formalismus der Charaktere vor uns haben, iſt mehr oder weniger die Zufälligkeit ſowohl der Umſtände, innerhalb welcher gehandelt wird, als auch des wollenden Gemüths. Denn jene einſeitigen individuellen Figuren können das ganz Zufällige zu ihrem Inhalt nehmen, das nur durch die Energie ihres Charakters getragen und unter von Außen her bedingten Kolliſionen durchgeführt wird oder mißlingt. Ebenſo ergeht es dem Ritterthum, das in der Ehre, Liebe und Treue eine höhere, dem wahrhaft Sittlichen ähnliche Berechtigung in ſich enthält. Einerſeits wird es durch die Einzelnheit der Umſtände, auf welche es reagirt, direkt eine Zufälligkeit, indem ſtatt eines allgemeinen Werkes nur partikulare Zwecke zu vollbringen ſind, und an und für ſich ſeyende Zuſammenhänge fehlen; andererſeits findet eben damit auch in Anſehung des ſubjektiven Geiſtes der Individuen Willkür oder Täuſchung in Betreff auf Vorhaben, Pläne und Unternehmungen ſtatt. Konſequent durchgeführt erweiſt ſich deshalb dieſe ganze Abentheuerei in ihren Handlungen und Begebenheiten, wie in deren Erfolge, als eine ſich in ſich ſelbſt auflöſende und dadurch komiſche Welt der Ereigniſſe und Schickſale.

Dieſe Auflöſung des Ritterthums in ſich ſelbſt iſt ſich vornehmlich in Arioſt und Cervantes, und jener in ihrer Beſonderheit individuellen Charaktere in Shakeſpeare zum Bewußtſeyn und zur gemäßeſten Darſtellung gekommen.

α. In Arioſto ergötzen beſonders die unendlichen Verwickelungen der Schickſale und Zwecke, die mährchenhafte Verſchlingung phantaſtiſcher Verhältniſſe und närriſcher Situationen, mit

denen der Dichter bis zur Leichtfertigkeit hin abentheuerlich spielt. Es ist lauter blanke Thorheit und Tollheit, mit der es den Helden Ernst seyn soll. Hauptsächlich ist die Liebe von der göttlichen Liebe des Dante, von der phantastischen Zärtlichkeit des Petrarka häufig zu sinnlich obscönen Geschichten und lächerlichen Kollisionen heruntergesunken, während die Heldenschaft und Tapferkeit bis zu einer Spitze heraufgeschraubt erscheint, auf welcher sie nicht mehr zu einem gläubigen Erstaunen, sondern nur zu einem Lächeln über die Fabelhaftigkeit der Thaten erregt. Bei der Gleichgültigkeit aber, in Rücksicht auf die Art und Weise, wie die Situationen zu Stande kommen, wunderbare Verzweigungen und Konflikte herbeiführen, angefangen, abgebrochen, wieder verflochten, durchschnitten und endlich überraschend gelöst werden, so wie bei der komischen Behandlung der Ritterlichkeit, weiß dennoch Arioste das Edle und Große, das in der Ritterschaft, dem Muth, der Liebe, Ehre und Tapferkeit liegt, ganz ebenso zu sichern und herauszuheben, als er andere Leidenschaften, Verschmitzheit, List, Geistesgegenwart und so vieles Sonstige noch treffend zu schildern versteht.

β. Wenn sich nun Arioste mehr gegen das Mährchenhafte der Abentheuerlichkeit hinwendet, so bildet Cervantes dagegen das Romanhafte aus. In seinem Don Quixote ist es eine edle Natur, bei der das Ritterthum zur Verrücktheit wird, indem wir die Abentheuerlichkeit desselben mitten in den festen, bestimmten Zustand einer ihren äußeren Verhältnissen nach genau geschilderten Wirklichkeit hineingesetzt finden. Dieß giebt den komischen Widerspruch einer verständigen, durch sich selbst geordneten Welt und eines isolirten Gemüthes, das sich diese Ordnung und Festigkeit erst durch sich und das Ritterthum, durch das sie nur umgestürzt werden könnte, erschaffen will. Dieser komischen Verirrung zum Trotz ist aber im Don Quixote ganz das erhalten, was wir vorhin bei Shakespeare rühmten. Auch Cervantes hat seinen Helden zu einer ursprünglich edlen, mit

vielſeitigen Geiſtesgaben ausgeſtatteten Natur gemacht, die uns immer zugleich wahrhaft intereſſirt. Don Quixote iſt ein in der Verrücktheit ſeiner ſelbſt und ſeiner Sache vollkommen ſicheres Gemüth, oder vielmehr iſt nur dieß die Verrücktheit, daß er ſeiner und ſeiner Sache ſo ſicher iſt und bleibt. Ohne dieſe reflexionsloſe Ruhe in Rückſicht auf den Inhalt und Erfolg ſeiner Handlungen wäre er nicht ächt romantiſch, und dieſe Selbſtgewißheit, in Anſehung des Subſtantiellen ſeiner Geſinnung, iſt durchaus groß und genial mit den ſchönſten Charakterzügen geſchmückt. Ebenſo iſt das ganze Werk einerſeits eine Verſpottung des romantiſchen Ritterthums, durch und durch eine wahrhafte Ironie, während bei Arioſto die Abentheuerlichkeit gleichſam nur ein leichtfertiger Spaß bleibt; andererſeits aber werden die Begebenheiten Don Quixote's nur der Faden, auf dem ſich aufs Lieblichſte eine Reihe ächt romantiſcher Novellen hinſchlingt, um das in ſeinem wahren Werth erhalten zu zeigen, was der übrige Theil des Romans komiſch auflöſt.

γ. Aehnlich, wie wir hier das Ritterthum, ſelbſt in ſeinen wichtigſten Intereſſen, zur Komik umſchlagen ſehen, ſtellt nun auch Shakeſpeare entweder neben ſeine feſten individuellen Charaktere und tragiſchen Situationen und Konflikte komiſche Figuren und Scenen, oder hebt jene Charaktere durch einen tiefen Humor über ſich ſelbſt und ihre ſchroffen, beſchränkten und falſchen Zwecke hinaus. Falſtaff z. B., der Narr im Lear, die Muſikantenſcene in Julia und Romeo ſind von der erſten, Richard der Dritte von der zweiten Art. —

c) An dieſe Auflöſung des Romantiſchen, ſeiner bisherigen Geſtalt nach, ſchließt ſich drittens endlich das Romanhafte, im modernen Sinne des Wortes, dem der Zeit nach die Ritter- und Schäferromane vorangehen. — Dieß Romanhafte iſt das wieder zum Ernſte, zu einem wirklichen Gehalte gewordene Ritterthum. Die Zufälligkeit des äußerlichen Daſeyns hat ſich verwandelt in eine feſte, ſichere Ordnung der bürgerlichen Geſell-

ſchaft und des Staats, ſo daß jetzt Polizei, Gerichte, das Heer, die Staatsregierung an die Stelle der chimäriſchen Zwecke treten, die der Ritter ſich machte. Dadurch verändert ſich auch die Ritterlichkeit der in neueren Romanen agirenden Helden. Sie ſtehn als Individuen mit ihren ſubjektiven Zwecken der Liebe, Ehre, Ehrſucht oder mit ihren Idealen der Weltverbeſſerung dieſer beſtehenden Ordnung und Proſa der Wirklichkeit gegenüber, die ihnen von allen Seiten Schwierigkeiten in den Weg legt. Da ſchrauben ſich nun die ſubjektiven Wünſche und Forderungen in dieſem Gegenſatze in's Unermeßliche in die Höhe; denn jeder findet vor ſich eine bezauberte, für ihn ganz ungehörige Welt, die er bekämpfen muß, weil ſie ſich gegen ihn ſperrt, und in ihrer ſpröden Feſtigkeit ſeinen Leidenſchaften nicht nachgiebt, ſondern den Willen eines Vaters, einer Tante, bürgerliche Verhältniſſe u. ſ. f. als ein Hinderniß vorſchiebt. Beſonders ſind Jünglinge dieſe neuen Ritter, die ſich durch den Weltlauf, der ſich ſtatt ihrer Ideale realiſirt, durchſchlagen müſſen, und es nun für ein Unglück halten, daß es überhaupt Familie, bürgerliche Geſellſchaft, Staat, Geſetze, Berufsgeſchäfte u. ſ. f. giebt, weil dieſe ſubſtantiellen Lebensbeziehungen ſich mit ihren Schranken grauſam den Idealen und dem unendlichen Rechte des Herzens entgegenſetzen. Nun gilt es, ein Loch in dieſe Ordnung der Dinge hineinzuſtoßen, die Welt zu verändern, zu verbeſſern, oder ihr zum Trotz ſich wenigſtens einen Himmel auf Erden herauszuſchneiden, das Mädchen, wie es ſeyn ſoll, ſich zu ſuchen, es zu finden, und es nun den ſchlimmen Verwandten oder ſonſtigen Mißverhältniſſen abzugewinnen, abzuerobern und abzutrotzen. Dieſe Kämpfe nun aber ſind in der modernen Welt nichts Weiteres, als die Lehrjahre, die Erziehung des Individuums an der vorhandenen Wirklichkeit, und erhalten dadurch ihren wahren Sinn. Denn das Ende ſolcher Lehrjahre beſteht darin, daß ſich das Subjekt die Hörner abläuft, mit ſeinem Wünſchen und Meinen ſich in die beſtehenden Verhältniſſe und

die Vernünftigkeit derſelben hineinbildet, in die Verkettung der Welt eintritt, und in ihr ſich einen angemeſſenen Standpunkt erwirbt. Mag einer auch noch ſo viel ſich mit der Welt herumgezankt haben, umhergeſchoben worden ſeyn, zuletzt bekömmt er meiſtens doch ſein Mädchen und irgend eine Stellung, heirathet, und wird ein Philiſter ſo gut wie die Anderen auch; die Frau ſteht der Haushaltung vor, Kinder bleiben nicht aus, das angebetete Weib, das erſt die Einzige, ein Engel war, nimmt ſich ohngefähr ebenſo aus wie alle Anderen, das Amt giebt Arbeit und Verdrüßlichkeiten, die Ehe Hauskreuz, und ſo iſt der ganze Katzenjammer der Uebrigen da. — Wir ſehen hier den gleichen Charakter der Abentheuerlichkeit, nur daß dieſelbe ihre rechte Bedeutung findet, und das Phantaſtiſche daran die nöthige Korrektion erfahren muß.

3. Die Auflöſung der romantiſchen Kunſtform.

Das Letzte, was wir jetzt noch näher feſtzuſtellen haben, iſt der Punkt, auf welchem das Romantiſche, da es *an ſich* ſchon das Princip der Auflöſung des klaſſiſchen Ideals iſt, dieſe Auflöſung nun in der That als *Auflöſung* klar heraustreten läßt.

Hier kommt nun vor Allem ſogleich die vollendete Zufälligkeit und Aeußerlichkeit des Stoffs in Betracht, welchen die Kunſtthätigkeit ergreift und geſtaltet. In der Plaſtik des Klaſſiſchen iſt das ſubjektive Innere ſo auf das Aeußere bezogen, daß dieſes Aeußere die eigene Geſtalt des Innern ſelbſt, und nicht aus demſelben ſelbſtſtändig entlaſſen iſt. Im Romantiſchen dagegen, wo die Innigkeit ſich in ſich zurückzieht, erhält der geſammte Inhalt der *äußeren* Welt die Freiheit, ſich für ſich zu ergehn, und ſich ſeiner Eigenthümlichkeit und Partikularität nach zu erhalten. Umgekehrt, wenn die ſubjektive Innigkeit des Gemüths das weſentliche Moment für die Darſtellung wird, iſt es von gleicher Zufälligkeit, in welchen beſtimmten Inhalt der äußeren Wirklichkeit und der geiſtigen Welt ſich das Gemüth

hineinlebt. Das romantische Innere kann sich deshalb an allen Umständen zeigen, in tausend und aber tausend Lagen, Zuständen, Verhältnissen, Irrungen und Verwirrungen, Konflikten und Befriedigungen umherwerfen, denn es ist nur seine subjektive Gestaltung an ihm selbst, die Aeußerung und Aufnahmsweise des Gemüths, nicht aber ein objektiver an und für sich gültiger Gehalt, was gesucht wird und gelten soll. In den Darstellungen der romantischen Kunst hat daher alles Platz, alle Lebenssphären und Erscheinungen, das Größte und Kleinste, Höchste und Geringste, das Sittliche, Unsittliche und Böse, und besonders haust sich die Kunst, je mehr sie sich verweltlicht, mehr und mehr in die Endlichkeiten der Welt ein, nimmt mit ihnen vorlieb, gewährt ihnen vollkommene Gültigkeit, und dem Künstler ist wohl in ihnen, wenn er sie darstellt wie sie sind. So sehn wir z. B. in Shakespeare, weil bei ihm die Handlungen überhaupt in ihren endlichsten Zusammenhang auslaufen, sich in einen Kreis von Zufälligkeiten hinein vereinzeln und zerstreuen, und alle Zustände ihr Gelten haben, neben den höchsten Regionen und wichtigsten Interessen ebenso die Unbedeutendsten und Nebensächlichsten; wie in Hamlet neben dem Königshofe die Schildwachen; in Julia und Romeo das Hausgesinde; in anderen Stücken außerdem Narren, Rüpel und allerhand Gemeinheiten des täglichen Lebens, Kneipen, Fuhrleute, Nachttöpfe und Flöhe, ganz ebenso wie in dem religiösen Kreise der romantischen Kunst bei der Geburt Christi und Anbetung der Könige Ochs und Esel, die Krippe und das Stroh nicht fehlen dürfen. Und so geht es durch alles hindurch, auf daß auch in der Kunst das Wort erfüllt sey, die da niedrig sind, sollen erhöht werden.

Innerhalb dieser Zufälligkeit der Gegenstände, welche theils zwar als bloße Umgebung für einen in sich selbst gewichtigeren Inhalt, theils aber auch selbstständig zur Darstellung kommen, kehrt sich das Zerfallen der romantischen Kunst heraus, das wir oben bereits berührt haben. Auf die eine Seite nämlich stellt

ſich die reale Wirklichkeit in ihrer, vom Standpunkt des Ideals aus betrachtet, proſaiſchen Objektivität, der Inhalt des gewöhnlichen täglichen Lebens, das nicht in ſeiner Subſtanz, in welcher es Sittliches und Göttliches enthält, aufgefaßt wird, ſondern in ſeiner Veränderlichkeit und endlichen Vergänglichkeit. Andererſeits iſt es die Subjektivität, welche mit ihrer Empfindung und Anſicht, mit dem Recht und der Macht ihres Witzes ſich zum Meiſter der geſammten Wirklichkeit zu erheben weiß, nichts in ſeinem gewohnten Zuſammenhange und ſeiner Geltung läßt, die es für das gewöhnliche Bewußtſeyn hat, und ſich nur befriedigt, in ſofern alles, was in dieß Bereich hineingezogen wird, ſich durch die Geſtalt und Stellung, welche die ſubjektive Meinung, Laune, Genialität ihm giebt, in ſich ſelbſt als auflösbar und für die Anſchauung und Empfindung aufgelöſt erweiſt. —

Wir haben deshalb in dieſer Beziehung erſtens von dem Princip jener mannigfaltigen Kunſtwerke zu ſprechen, deren Darſtellungsweiſe der gemeinen Gegenwart und äußerlichen Realität ſich dem nähert, was wir Nachahmung der Natur zu nennen gewohnt ſind;

zweitens, von dem ſubjektiven Humor, der in der modernen Kunſt eine große Rolle ſpielt, und beſonders bei vielen Dichtern den Grund-Typus ihrer Werke abgiebt.

Drittens bleibt uns zum Schluß nur noch übrig, den Standpunkt anzudeuten, von welchem aus die Kunſt ſich noch heutigen Tages zu bethätigen im Stande iſt.

a. Die ſubjektive Kunſtnachahmung des Vorhandenen.

Der Kreis der Gegenſtände, welche dieſe Sphäre umfaſſen kann, erweitert ſich in's Unbegränzte, da ſich die Kunſt nicht das in ſich ſelbſt Nothwendige, deſſen Bezirk in ſich abgeſchloſſen iſt, ſondern die zufällige Wirklichkeit in deren ſchrankenloſen Modi-

ſtikation von Geſtalten und Verhältniſſen, die Natur und deren buntes Spiel vereinzelter Gebilde, das tägliche Thun und Treiben des Menſchen in ſeiner Naturbedürftigkeit und behaglichen Befriedigung, in ſeinen zufälligen Gewohnheiten, Lagen, Thätigkeiten des Familienlebens, der bürgerlichen Geſchäfte, überhaupt aber das unberechenbar Wechſelnde in der äußeren Gegenſtändlichkeit zum Inhalt nimmt. Dadurch wird die Kunſt nicht nur, wie es das Romantiſche mehr oder weniger überall iſt, porträtartig, ſondern ſie löſt ſich vollſtändig in die Darſtellung von Porträts auf, es ſey in der Plaſtik, der Malerei oder in den Schilderungen der Poeſie, und kehrt zur Nachahmung der Natur, zur abſichtlichen Annäherung nämlich an die Zufälligkeit des unmittelbaren, für ſich genommen, unſchönen und proſaiſchen Daſeyns zurück. — Es liegt deshalb die Frage nahe, ob denn dergleichen Produktionen überhaupt noch Kunſtwerke zu nennen ſeyen. Wenn wir dabei den Begriff eigentlicher Kunſtwerke im Sinne des Ideals vor Augen haben, bei denen es ſich einerſeits um einen in ſich ſelbſt nicht zufälligen und vorübergehenden Inhalt, andererſeits auf die ſolchem Gehalt ſchlechthin entſprechende Geſtaltungsweiſe handelt, ſo müſſen die Produkte unſerer gegenwärtigen Stufe im Angeſichte ſolcher Werke allerdings zu kurz kommen. Dagegen hat die Kunſt noch ein anderes Moment, das hier beſonders von weſentlicher Wichtigkeit wird; die ſubjektive Auffaſſung und Ausführung des Kunſtwerks, die Seite des individuellen Talents, welches dem in ſich ſubſtantiellen Leben der Natur, ſo wie den Geſtaltungen des Geiſtes auch noch in den äußerſten Enden der Zufälligkeit, zu denen daſſelbe ausläuft, treu zu bleiben, und das für ſich Bedeutungsloſe ſelber durch dieſe Wahrheit, wie durch die bewundrungswürdigſte Geſchicklichkeit der Darſtellung bedeutend zu machen weiß. Hierzu kommt denn noch die ſubjektive Lebendigkeit, mit welcher der Künſtler ſich mit ſeinem Geiſte und Gemüth ganz in das Daſeyn ſolcher Gegenſtände, ihrer ganzen in-

neren und äußeren Geſtalt und Erſcheinung nach, einlebt, und ſie in dieſer Beſeelung für die Anſchauung herausſtellt. Nach dieſen Seiten hin dürfen wir den Erzeugniſſen dieſes Kreiſes den Namen von Kunſtwerken nicht vorenthalten.

Was nun das Nähere angeht, ſo ſind es unter den beſonderen Künſten hauptſächlich die Poeſie und Malerei, welche ſich auch auf ſolche Gegenſtände hingewendet haben. Denn einerſeits iſt es das in ſich ſelbſt Partikulare, das den Inhalt abgiebt, andererſeits die zufällige, doch in ihrem Kreiſe ächte Eigenthümlichkeit der äußeren Erſcheinung, welche hier die Form der Darſtellung werden ſoll. Weder die Architektur noch die Skulptur und Muſik eignen ſich für die Erfüllung einer ſolchen Aufgabe.

α. In der Poeſie iſt es das gemeine häusliche Leben, das die Rechtſchaffenheit, Weltklugheit und Moral des Tages zu ſeiner Subſtanz hat, in gewöhnlichen bürgerlichen Verwickelungen, in Scenen und Figuren aus den mittleren und niederen Ständen dargeſtellt. Bei den Franzoſen hat beſonders Diderot in dieſem Sinne auf Natürlichkeit und Nachahmung des Vorhandenen gedrungen. Unter uns Deutſchen waren es dagegen Goethe und Schiller, welche in höherem Sinne in ihrer Jugend einen ähnlichen Weg einſchlugen, doch innerhalb dieſer lebendigen Natürlichkeit und Partikularität nach tieferem Gehalte und weſentlichen intereſſereichen Konflikten ſuchten, während dann beſonders Kotzebue und Iffland, der Eine mit oberflächlicher Raſchheit der Auffaſſung und Produktion, der Andere mit ernſthafterer Genauigkeit und ſpießbürgerlicher Moralität, das Tagesleben ihrer Zeit in den proſaiſchen engeren Beziehungen, mit wenig Sinn für eigentliche Poeſie, abkonterfeiten. Ueberhaupt aber hat unſere Kunſt am liebſten, wenn auch am ſpäteſten, dieſen Ton aufgenommen, und eine Virtuoſität darin erreicht. Denn lange Zeit hindurch war die Kunſt uns mehr oder weniger etwas Fremdes, Empfangenes, nicht aus uns ſelbſt Hervorgegange-

nes. In dieser Wendung nun auf die vorliegende Wirklichkeit liegt das Bedürfniß, daß der Stoff für die Kunst immanent, heimisch, das nationale Leben des Dichters und des Publikums sey. Auf diesen Punkt der Aneignung der Kunst, die schlechthin dem Inhalt und der Darstellung nach das Unsrige, und selbst mit Aufopferung der Schönheit und Idealität, bei uns zu Hause seyn sollte, ist der Trieb, der zu solchen Darstellungen führte, losgegangen. Andere Völker haben solche Kreise mehr verschmäht, oder kommen auch jetzt erst zu dem regeren Interesse für dergleichen Stoffe des täglichen und alltäglichen Daseyns.

β. Wollen wir uns jedoch das Bewunderungswürdigste vor die Anschauung bringen, was in dieser Beziehung kann geleistet werden, so müssen wir auf die Genremalerei der späteren Holländer sehen. Was in ihr, dem allgemeinen Geiste nach, die substantielle Grundlage sey, aus welcher sie hervorgegangen ist, habe ich bereits im ersten Theile bei der Betrachtung des Ideals als solchen (Erster Band S. 217) berührt. Die Befriedigung an der Gegenwart des Lebens, auch im Gewöhnlichsten und Kleinsten, fließt bei ihnen daraus her, daß sie sich, was anderen Völkern die Natur unmittelbarer bietet, durch schwere Kämpfe und sauren Fleiß erarbeiten müssen, und bei beschränktem Lokal in der Sorge und der Werthschätzung des Geringfügigsten groß geworden sind. Andererseits sind sie ein Volk von Fischern, Schiffern, Bürgern, Bauern, und dadurch schon auf den Werth des im Größten und Kleinsten Nöthigen und Nützlichen, das sie sich mit emsigster Betriebsamkeit zu verschaffen wissen, von Hause aus angewiesen. Ihrer Religion nach waren die Holländer, was eine wichtige Seite ausmacht, Protestanten, und dem Protestantismus allein kommt es zu, sich auch ganz in die Prosa des Lebens einzunisten, und sie für sich, unabhängig von religiösen Beziehungen, vollständig gelten und sich in unbeschränkter Freiheit ausbilden zu lassen. Keinem anderen Volke wäre es unter anderen Verhältnissen eingefallen, Gegenstände, wie die

holländiſche Malerei ſie uns vor Augen bringt, zum vornehmlichſten Inhalt von Kunſtwerken zu machen. In allen dieſen Intereſſen aber haben die Holländer nicht etwa in der Noth und Armſeligkeit des Daſeyns und Unterdrückung des Geiſtes gelebt, ſondern ſie haben ſich ihre Kirche ſelber reformirt, den religiöſen Despotismus ebenſo wie die ſpaniſche weltliche Macht und Grandezza beſiegt, und ſind durch ihre Thätigkeit, ihren Fleiß, ihre Tapferkeit und Sparſamkeit im Gefühle einer ſelbſterworbenen Freiheit zu Wohlſtand, Behäbigkeit, Rechtlichkeit, Muth, Fröhlichkeit, und ſelbſt zum Uebermuth des heiteren täglichen Daſeyns gekommen. Dieß iſt die Rechtfertigung für die Wahl ihrer Kunſtgegenſtände.

Einen tieferen Sinn, der auf einen in ſich ſelbſt wahrhaften Gehalt geht, können dergleichen Gegenſtände nicht befriedigen; wird aber auch Gemüth und Gedanke nicht zufrieden geſtellt, ſo verſöhnt doch die nähere Anſchauung damit. Denn die Kunſt des Malens und des Malers iſt es, von der wir ſollen erfreut und hingeriſſen werden. Und in der That, wenn man wiſſen will was malen iſt, ſo muß man dieſe Bildchen anſehn, um von dieſem oder jenem Meiſter zu ſagen: Der kann malen. Es kommt deshalb dem Künſtler bei ſeiner Produktion auch gar nicht etwa darauf an, uns durch das Kunſtwerk eine Vorſtellung von dem Gegenſtande, den er uns vorführt, zu geben. Von Trauben, Blumen, Hirſchen, Bäumen, Sandufern, vom Meer, der Sonne, dem Himmel, dem Putz und Schmuck der Geräthſchaften des täglichen Lebens, von Pferden, Kriegern, Bauern, vom Rauchen, Zahnausziehn, von häuslichen Scenen der verſchiedenſten Art haben wir im Voraus ſchon die vollſtändigſte Anſchauung; dergleichen giebt es in der Natur genug. Was uns reizen ſoll iſt nicht der Inhalt und ſeine Realität, ſondern das in Rückſicht auf den Gegenſtand ganz intereſſeloſe Scheinen. Vom Schönen wird gleichſam das Scheinen als ſolches für ſich fixirt, und die Kunſt iſt die Meiſterſchaft in Darſtellung aller

Geheimnisse des sich in sich vertiefenden Scheinens der äußeren Erscheinungen. Besonders besteht die Kunst darin, der vorhandenen Welt in ihrer partikulären und doch mit den allgemeinen Gesetzen des Scheinens zusammenstimmenden Lebendigkeit mit einem feinen Sinn die momentanen, durchaus wandelbaren Züge ihres Daseyns abzulauschen, und das Flüchtigste treu und wahr festzuhalten. Ein Baum, eine Landschaft ist schon etwas für sich Festes und Bleibendes. Doch das Blinken des Metalls, den Schimmer einer beleuchteten Traube, einen schwindenden Blick des Mondes, der Sonne, ein Lächeln, den Ausdruck schnell vorübereilender Gemüthsaffekte, komische Bewegungen, Stellungen, Mienen, dieß Vergänglichste, Vorübereilendste zu ergreifen, und in seiner vollsten Lebendigkeit für die Anschauung dauernd zu machen, ist die schwere Aufgabe dieser Kunststufe. Wenn die klassische Kunst in ihrem Ideal wesentlich nur das Substantielle gestaltet, so wird uns hier die wandelnde Natur in ihren fliehenden Aeußerungen, ein Strömen des Wassers, ein Wasserfall, schäumende Meereswogen, ein Stillleben mit dem zufälligen Blitzen der Gläser, Teller u. s. f., die Außengestalt der geistigen Wirklichkeit in den besondersten Situationen, eine Frau, die beim Licht eine Nadel einfädelt, ein Halt von Räubern in zufälliger Bewegung, das Augenblicklichste einer Gebehrde, die sich schnell wieder verzieht, das Lachen und Grinsen eines Bauern, worin Ostade, Teniers, Steen Meister sind, gefesselt und zur Anschauung gebracht. Es ist ein Triumph der Kunst über die Vergänglichkeit, in welchem das Substantielle gleichsam betrogen wird um seine Macht über das Zufällige und Flüchtige.

Wie nun hier das Scheinen als solches der Gegenstände den eigentlichen Inhalt hergiebt, so geht die Kunst, indem sie den vorübereilenden Schein statarisch macht, noch weiter. Abgesehen nämlich von den Gegenständen werden auch die Mittel der Darstellung für sich selber Zweck, so daß sich die subjektive

Geſchicklichkeit und Anwendung der Kunſtmittel zum objektiven Gegenſtande der Kunſtwerke heraufhebt. Schon die alten Niederländer haben das Phyſikaliſche der Farben auf's gründlichſte ſtudirt; van Eyck, Hemling, Schoreel wußten den Glanz des Goldes, Silbers, das Leuchten der Edelſteine, Seide, Sammet, Pelzwerk u. ſ. f. auf's täuſchendſte nachzubilden. Dieſe Meiſterſchaft nun, durch die Magie der Farbe und die Geheimniſſe ihres Zaubers die frappanteſten Effekte zu Stande zu bringen, giebt ſich jetzt eine ſelbſtſtändige Gültigkeit. Wie der Geiſt denkend, begreifend die Welt in Vorſtellungen und Gedanken ſich reproducirt, ſo wird die Hauptſache jetzt, unabhängig von dem Gegenſtande ſelbſt, das ſubjektive Wiederſchaffen der Aeußerlichkeit im ſinnlichen Elemente der Farben und Beleuchtung. Es iſt dieß gleichſam eine objektive Muſik, ein Tönen in Farben. Wenn nämlich in der Muſik der einzelne Ton für ſich nichts iſt, ſondern nur in ſeinem Verhältniß zu anderen, in ſeinem Entgegenſetzen, Zuſammenſtimmen, Uebergehen und Verſchmelzen Wirkung hervorbringt, ſo iſt es mit der Farbe hier daſſelbe. Betrachten wir den Farbenſchein, der wie Gold glänzt, wie beſchienene Treſſen glitzert, in der Nähe, ſo ſehen wir nur etwa weißliche, gelbliche Striche, Punkte, gefärbte Flächen; die einzelne Farbe als ſolche hat nicht dieſen Glanz, den ſie hervorbringt; die Zuſammenſtellung erſt macht dieß Blinkern und Glinzern. Nehmen wir z. B. Terburg's Atlas, ſo iſt jeder Fleck der Farbe für ſich ein mattes Grau, mehr oder weniger weißlich, bläulich, gelblich, aber in einiger Entfernung durch die Stellung zum Andern, kommt der ſchöne, milde Glanz hervor, der dem wirklichen Atlas eigen iſt. Und ſo geht es mit Sammet, Spiel des Lichtes, Duft der Wolken, überhaupt mit allem, was dargeſtellt wird. Es iſt nicht der Reflex des Gemüths, der ſich an den Gegenſtänden, wie dieß bei Landſchaften z. B. häufig der Fall iſt, darſtellen will, ſondern es iſt die ganz ſubjektive Geſchicklichkeit, welche ſich auf dieſe objektive Weiſe

als die Geschicklichkeit der Mittel selbst, in ihrer Lebendigkeit und Wirkung durch sich selber eine Gegenständlichkeit erzeugen zu können, kund thut.

γ. Dadurch wendet sich nun aber das Interesse für die dargestellten Objekte dazu um, daß es die blanke Subjektivität des Künstlers selber ist, die sich zu zeigen gedenkt, und der es deshalb nicht auf die Gestaltung eines für sich fertigen und auf sich selbst beruhenden Werkes ankommt, sondern auf eine Produktion, in welcher das hervorbringende Subjekt nur sich selber zu sehen giebt. In sofern diese Subjektivität nicht mehr die äußeren Darstellungsmittel, sondern den Inhalt selbst angeht, wird die Kunst dadurch zur Kunst der Laune und des Humors.

b. Der subjektive Humor.

Im Humor ist es die Person des Künstlers, die sich selbst ihren partikulären wie ihren tieferen Seiten nach producirt, so daß es sich dabei wesentlich um den geistigen Werth dieser Persönlichkeit handelt.

α. Da sich nun der Humor nicht die Aufgabe stellt, einen Inhalt seiner wesentlichen Natur gemäß sich objektiv entfalten und ausgestalten zu lassen, und ihn in dieser Entwickelung aus sich selbst künstlerisch zu gliedern und abzurunden, sondern der Künstler selber es ist, der in den Stoff hereintritt, so besteht seine Hauptthätigkeit darin, Alles, was sich objektiv machen und eine feste Gestalt der Wirklichkeit gewinnen will, oder in der Außenwelt zu haben scheint, durch die Macht subjektiver Einfälle, Gedankenblitze, frappanter Auffassungsweisen, in sich zerfallen zu lassen und aufzulösen. Dadurch ist jede Selbstständigkeit eines objektiven Inhalts und der in sich feste durch die Sache gegebene Zusammenhang der Gestalt in sich vernichtet, und die Darstellung nur ein Spiel mit den Gegenständen, ein Verrücken und Verkehren des Stoffs, so wie ein Herüber- und Hinüberschweifen, ein Kreuz- und Querfahren subjektiver Aeußerun-

gen, Anſichten und Benehmungen, durch welche der Autor ſich ſelbſt wie ſeine Gegenſtände preis giebt.

β. Die natürliche Täuſchung hiebei iſt, es ſey ganz leicht, über ſich ſelbſt und das Vorhandene Schwänke und Witze zu machen, und ſo wird denn häufig nach der Form des Humoriſtiſchen gegriffen, aber es geſchieht auch ebenſo häufig, daß der Humor platt wird, wenn ſich das Subjekt in dem Zufall ſeiner Einfälle und Späße gehn läßt, die loſe aneinandergereiht in's Unbeſtimmte ausſchweifen, und das Heterogenſte oft mit abſichtlicher Bizarrerie verknüpfen. Einige Nationen ſind gegen ſolche Art des Humors nachgiebiger, andere ſtrenger. Bei den Franzoſen macht das Humoriſtiſche im Allgemeinen wenig Glück, bei uns mehr, und wir ſind toleranter gegen Abirrungen. So iſt z. B. Jean Paul bei uns ein beliebter Humoriſt, und doch iſt er gerade vor allen Andern auffallend in dem barocken Zuſammenbringen des objektiv Entfernteſten, und dem kunterbunteſten Durcheinanderwürfeln von Gegenſtänden, deren Beziehung etwas durchaus Subjektives iſt. Die Geſchichte, der Inhalt und Gang der Begebenheiten iſt in ſeinen Romanen das am wenigſten Intereſſante. Die Hauptſache bleiben die Hin- und Herzüge des Humors, der jeden Inhalt nur gebraucht, um ſeinen ſubjektiven Witz daran geltend zu machen. In dieſem Beziehn und Verketten des aus allen Weltgegenden und Gebieten der Wirklichkeit zuſammengerafften Stoffs kehrt das Humoriſtiſche gleichſam zurück zum Symboliſchen, wo Bedeutung und Geſtalt gleichfalls auseinander liegen, nur daß es jetzt die bloße Subjektivität des Dichters iſt, welche über den Stoff wie über die Bedeutung gebietet, und ſie in fremdartiger Ordnung aneinanderreiht. Solch eine Reihe von Einfällen ermüdet aber bald, beſonders wenn es uns zugemuthet wird, uns mit unſerer Vorſtellung in die oft kaum errathbaren Kombinationen einzuleben, welche dem Dichter zufällig vorgeſchwebt haben. Beſonders bei Jean Paul tödtet eine Metapher, ein Witz, ein Spaß,

ein Vergleich den andern, man sieht nichts werden, alles nur verpuffen. Was sich aber auflösen soll, muß sich vorher entfaltet und vorbereitet haben. Nach der anderen Seite streift der Humor, wenn das Subjekt in sich ohne Kern und Halt eines von wahrhafter Objektivität erfüllten Gemüthes ist, gern in das Sentimentale und Empfindsame herüber, wovon Jean Paul gleichfalls ein Beispiel liefert.

γ. Zum wahren Humor, der sich von diesen Auswüchsen entfernt halten will, gehört deshalb viel Tiefe und Reichthum des Geistes, um das nur subjektiv Scheinende als wirklich ausdrucksvoll herauszuheben, und aus seiner Zufälligkeit selbst, aus bloßen Einfällen, das Substantielle hervorgehen zu lassen. Das Sichnachgeben des Dichters im Verlauf seiner Aeußerungen muß, wie bei Sterne und Hippel, ein ganz unbefangenes, leichtes, unscheinbares Fortschleudern seyn, das in seiner Unbedeutenheit gerade den höchsten Begriff von Tiefe giebt, und da es eben Einzelnheiten sind, die ordnungslos emporsprudeln, muß der innere Zusammenhang um so tiefer liegen, und in dem Vereinzelten als solchen den Lichtpunkt des Geistes hervortreiben.

Hiermit sind wir bei dem Schlusse der romantischen Kunst angelangt, bei dem Standpunkte der neuesten Zeit, deren Eigenthümlichkeit wir darin finden können, daß die Subjektivität des Künstlers über ihrem Stoffe und ihrer Produktion steht, indem sie nicht mehr von den gegebenen Bedingungen eines an sich selbst schon bestimmten Kreises des Inhalts wie der Form beherrscht ist, sondern sowohl den Inhalt als die Gestaltungsweise desselben ganz in ihrer Gewalt und Wahl behält.

c. Das Ende der romantischen Kunstform.

Die Kunst, wie sie bisher der Gegenstand unsrer Betrachtungen war, hatte die Einheit von Bedeutung und Gestalt und ebenso die Einheit der Subjektivität des Künstlers mit seinem Gehalt und Werk zu ihrer Grundlage. Näher war es die be-

ſtimmte Art dieſer Einigung, welche für den Inhalt und deſſen entſprechende Darſtellung die ſubſtantielle, alle Gebilde durchdringende Norm abgab.

In dieſer Beziehung fanden wir, beim Beginn der Kunſt, im Orient den Geiſt noch nicht für ſich ſelber frei; er ſuchte das für ihn Abſolute noch im Natürlichen, und faßte deshalb das Natürliche als an ſich ſelber göttlich auf. Weiterhin ſtellte die Anſchauung der klaſſiſchen Kunſt die griechiſchen Götter als unbefangene, begeiſtete, doch ebenſo weſentlich noch von der menſchlichen Naturgeſtalt, als von einem affirmativen Momente behaftete Individuen dar, und die romantiſche Kunſt erſt vertiefte den Geiſt in ſeine eigene Innigkeit, gegen welche nun das Fleiſch, die äußere Realität und Weltlichkeit überhaupt, obſchon das Geiſtige und Abſolute nur in dieſem Elemente zu erſcheinen hatte, zunächſt als Nichtiges geſetzt war, doch zuletzt ſich mehr und mehr wieder in poſitiver Weiſe Geltung zu verſchaffen wußte.

α. Dieſe Weltanſchauungsweiſen machen die Religion, den ſubſtantiellen Geiſt der Völker und Zeiten aus und ziehn ſich wie durch die Kunſt, ſo auch durch alle übrige Gebiete der jedesmaligen lebendigen Gegenwart hindurch. Wie nun jeder Menſch in jeder Thätigkeit, ſey ſie politiſch, religiös, künſtleriſch, wiſſenſchaftlich, ein Kind ſeiner Zeit iſt, und den weſentlichen Gehalt und die dadurch nothwendige Geſtalt derſelben herauszuarbeiten die Aufgabe hat, ſo bleibt es auch die Beſtimmung der Kunſt, daß ſie für den Geiſt eines Volks den künſtleriſch gemäßen Ausdruck finde. So lange nun der Künſtler mit der Beſtimmtheit ſolcher Weltanſchauung und Religion in unmittelbarer Identität und feſtem Glauben verwebt iſt, ſo lange iſt es ihm auch wahrhafter Ernſt mit dieſem Inhalt und deſſen Darſtellung, d. h. dieſer Inhalt bleibt für ihn das Unendliche und Wahre ſeines eigenen Bewußtſeyns, ein Gehalt, mit dem er ſeiner innerſten Subjektivität nach in urſprünglicher Ein-

heit lebt, während die Gestalt, in welcher er denselben herausstellt, für ihn als Künstler die letzte, nothwendige, höchste Art ist, sich das Absolute und die Seele der Gegenstände überhaupt zur Anschauung zu bringen. Durch die ihm selber immanente Substanz seines Stoffs wird er an die bestimmte Weise der Exposition gebunden. Denn der Stoff, und damit die für denselben gehörige Form, trägt dann der Künstler unmittelbar in sich, als das eigentliche Wesen seines Daseyns, das er sich nicht einbildet, sondern das er selber ist, und deshalb nur die Arbeit hat, dieß wahrhaft Wesentliche sich objektiv zu machen, es lebendig aus sich vorzustellen und herauszubilden. Nur dann ist der Künstler vollständig für seinen Inhalt und für die Darstellung begeistert, und seine Erfindungen werden kein Produkt der Willkür, sondern entspringen in ihm, aus ihm, aus diesem substantiellen Boden, aus diesem Fond, dessen Inhalt nicht eher ruht, bis er durch den Künstler zu einer, seinem Begriff angemessenen individuellen Gestalt gelangt ist. Wenn wir dagegen jetzt einen griechischen Gott, oder als heutige Protestanten eine Maria zum Gegenstande eines Skulpturwerks oder Gemäldes machen wollen, so ist es uns kein wahrer Ernst mit solchem Stoffe. Der innerste Glaube ist es, der uns dann abgeht, wenn auch der Künstler in Zeiten des noch vollen Glaubens nicht eben das zu seyn braucht, was man gemeinhin einen frommen Mann nennt; wie denn auch überhaupt die Künstler nicht grade jedesmal die Frömmsten gewesen sind. Die Forderung ist nur die, daß der Inhalt für den Künstler das Substantielle, die innerste Wahrheit seines Bewußtseyns ausmache, und ihm die Nothwendigkeit für die Darstellungsweise gebe. Denn der Künstler ist in seiner Produktion zugleich Naturwesen, seine Geschicklichkeit ein natürliches Talent, sein Wirken nicht die reine Thätigkeit des Begreifens, die ihrem Stoff ganz gegenübertritt, und sich in freien Gedanken, im reinen Denken mit demselben eint, sondern als von der Naturseite noch nicht losgelöst, un-

mittelbar mit dem Gegenſtande vereinigt, an ihn glaubend, und dem eigenſten Selbſt nach mit ihm identiſch. Dann liegt die Subjektivität gänzlich in dem Objekt, das Kunſtwerk geht ebenſo ganz aus der ungetheilten Innerlichkeit und Kraft des Genies hervor, die Produktion iſt ferme, umwankend, und die volle Intenſität darin zuſammengehalten. Dieß iſt das Grundverhältniß dafür, daß die Kunſt in ihrer Ganzheit vorhanden ſey. —

β. Bei der Stellung dagegen, welche wir der Kunſt, im Verlaufe ihrer Entwickelung, haben anweiſen müſſen, hat ſich das ganze Verhältniß durchaus verändert. Dieß müſſen wir jedoch als kein bloßes zufälliges Unglück anſehen, von welchem die Kunſt von Außen her durch die Noth der Zeit, den proſaiſchen Sinn, den Mangel an Intereſſe u. ſ. f. betroffen wurde, ſondern es iſt die Wirkung und der Fortgang der Kunſt ſelber, welche, indem ſie den ihr ſelbſt inwohnenden Stoff zur gegenſtändlichen Anſchauung bringt, auf dieſem Wege ſelbſt durch jeden Fortſchritt einen Beitrag liefert, ſich ſelber von dem dargeſtellten Inhalt zu befreien. Was wir als Gegenſtand durch die Kunſt oder das Denken ſo vollſtändig vor unſerem ſinnlichen oder geiſtigen Auge haben, daß der Gehalt erſchöpft, daß alles heraus iſt, und nichts Dunkles und Innerliches mehr übrig bleibt, daran verſchwindet das abſolute Intereſſe. Denn Intereſſe findet nur bei friſcher Thätigkeit ſtatt. Der Geiſt arbeitet ſich nur ſo lange in den Gegenſtänden herum, ſo lange noch ein Geheimes, Nichtoffenbares darin iſt. Dieß iſt der Fall, ſo lange der Stoff noch identiſch mit uns iſt. Hat nun aber die Kunſt die weſentlichen Weltanſchauungen, die in ihrem Begriffe liegen, ſo wie den Kreis des Inhalts, welcher dieſen Weltanſchauungen angehört, nach allen Seiten hin offenbar gemacht, ſo iſt ſie dieſen jedesmal für ein beſonderes Volk, eine beſondere Zeit beſtimmten Gehalt los geworden, und das wahrhafte Bedürfniß, ihn wieder aufzunehmen, erwacht nur mit dem Bedürfniß ſich gegen den bisher allein gültigen Gehalt zu kehren; wie in

Griechenland Aristophanes z. B. sich gegen seine Gegenwart und Lucian sich gegen die gesammte griechische Vergangenheit erhob, und in Italien und Spanien, beim scheidenden Mittelalter, Ariosto und Cervantes sich gegen das Ritterthum zu wenden anfingen.

Gegenüber der Zeit nun, in welcher der Künstler durch seine Nationalität und Zeit, seiner Substanz nach, innerhalb einer bestimmten Weltanschauung und deren Gehalt und Darstellungsformen steht, finden wir einen schlechthin entgegengesetzten Standpunkt, welcher in seiner vollständigen Ausbildung erst in der neuesten Zeit von Wichtigkeit ist. In unseren Tagen hat sich fast bei allen Völkern die Bildung der Reflexion, die Kritik, und bei uns Deutschen die Freiheit des Gedankens auch der Künstler bemächtigt, und sie in Betreff auf den Stoff und die Gestalt ihrer Produktion, nachdem auch die nothwendigen besondern Stadien der romantischen Kunstform durchlaufen sind, so zu sagen zu einer tabula rasa gemacht. Das Gebundenseyn an einen besonderen Gehalt und eine nur für diesen Stoff passende Art der Darstellung ist für den heutigen Künstler etwas Vergangenes, und die Kunst dadurch ein freies Instrument geworden, das er nach Maaßgabe seiner subjektiven Geschicklichkeit in Bezug auf jeden Inhalt, welcher Art er auch sey, gleichmäßig handhaben kann. Der Künstler steht damit über den bestimmten konsekrirten Formen und Gestaltungen, und bewegt sich frei für sich, unabhängig von dem Gehalt und der Anschauungsweise, in welcher sonst dem Bewußtseyn das Heilige und Ewige vor Augen war. Kein Inhalt, keine Form ist mehr unmittelbar mit der Innigkeit, mit der Natur, dem bewußtlosen substantiellen Wesen des Künstlers identisch, jeder Stoff darf ihm gleichgültig seyn, wenn er nur dem formellen Gesetz, überhaupt schön und einer künstlerischen Behandlung fähig zu seyn nicht widerspricht. Es giebt heutiges Tages keinen Stoff, der an und für sich über dieser Relativität stände, und wenn er auch dar-

über erhaben iſt, ſo iſt doch wenigſtens kein abſolutes Bedürfniß vorhanden, daß er von der Kunſt zur Darſtellung gebracht werde. Deshalb verhält ſich der Künſtler zu ſeinem Inhalt im Ganzen gleichſam als Dramatiker, der andere, fremde Perſonen aufſtellt und exponirt. Er legt zwar auch jetzt noch ſein Genie hinein, er webt von ſeinem eigenen Stoffe hindurch, aber nur das Allgemeine oder das ganz Zufällige; die nähere Individualiſirung hingegen iſt nicht die ſeinige, ſondern er gebraucht in dieſer Rückſicht ſeinen Vorrath von Bildern, Geſtaltungsweiſen, früheren Kunſtformen, die ihm, für ſich genommen, gleichgültig ſind, und nur wichtig werden, wenn ſie ihm gerade für dieſen oder jenen Stoff als die paſſendſten erſcheinen. In den meiſten Künſten, beſonders in den bildenden, kommt außerdem der Gegenſtand dem Künſtler von Außen her, er arbeitet auf Beſtellung, und hat nun bei den heiligen oder profanen Geſchichten, Scenen, Portraiten, Kirchenbauten u. ſ. f. nur darauf zu ſehen, was daraus zu machen iſt. Denn wie ſehr er auch ſein Gemüth in den gegebenen Inhalt hineinbildet, ſo bleibt ihm derſelbe doch immer ein Stoff, der nicht für ihn ſelbſt unmittelbar das Subſtantielle ſeines Bewußtſeyns iſt. Es hilft da weiter nichts, ſich vergangene Weltanſchauungen wieder, ſo zu ſagen, ſubſtantiell aneignen, d. i., ſich in Eine dieſer Anſchauungsweiſen feſthineinmachen zu wollen, als z. B. katholiſch zu werden, wie es in neueren Zeiten der Kunſt wegen Viele gethan, um ihr Gemüth zu fixiren, und die beſtimmte Begränzung ihrer Darſtellung für ſich ſelbſt zu etwas An-und-für-ſich-ſeyendem werden zu laſſen. Der Künſtler darf nicht erſt nöthig haben, mit ſeinem Gemüth in's Reine zu kommen, und für ſein eigenes Seelenheil ſorgen zu müſſen; ſeine große, freie Seele muß von Hauſe aus, ehe er an's Produciren geht, wiſſen und haben, woran ſie iſt, und ihrer ſicher und in ſich zuverſichtlich ſeyn, und beſonders bedarf der heutige große Künſtler der freien Ausbildung des Geiſtes, in welcher aller Aberglauben und Glauben, der auf

bestimmte Formen der Anschauung und Darstellung beschränkt bleibt, zu bloßen Seiten und Momenten herabgesetzt ist, über welche der freie Geist sich zum Meister gemacht hat, indem er in ihnen keine an und für sich geheiligten Bedingungen seiner Exposition und Gestaltungsweise sieht, sondern ihnen nur Werth durch den höheren Gehalt zuschreibt, den er wiederschaffend als ihnen gemäß in sie hineinlegt.

In dieser Weise steht dem Künstler, dessen Talent und Genie für sich von der früheren Beschränkung auf eine bestimmte Kunstform befreit ist, jetzt jede Form, wie jeder Stoff zu Dienst und zu Gebot.

γ. Fragen wir nun aber endlich nach dem Inhalt und den Formen, welche dieser Stufe, ihrem allgemeinen Standpunkte nach, als eigenthümlich betrachtet werden können, so ergiebt sich Folgendes.

Die allgemeinen Kunstformen bezogen sich vornehmlich auf die absolute Wahrheit, welche die Kunst erreicht, und fanden den Ursprung ihrer Besonderung in der bestimmten Auffassung dessen, was dem Bewußtseyn als das Absolute galt, und in sich selbst das Princip seiner Gestaltungsart trug. Wir haben in dieser Beziehung Naturbedeutungen als Inhalt, Naturdinge und menschliche Personifikationen als Form der Darstellung im Symbolischen hervortreten sehn, im Klassischen die geistige Individualität, aber als leibliche unerinnerte Gegenwart, über welcher die abstrakte Nothwendigkeit des Schicksals stand; im Romantischen die Geistigkeit mit ihr selbst immanenter Subjektivität, für deren Innerlichkeit die äußere Gestalt zufällig blieb. Auch in dieser letzten Kunstform war, wie in den früheren, das Göttliche an und für sich Gegenstand der Kunst. Dieß Göttliche nun aber hatte sich zu objektiviren, zu bestimmen, und damit aus sich zum weltlichen Gehalt der Subjektivität fortzugehn. Zunächst lag das Unendliche der Persönlichkeit in der Ehre, Liebe, Treue, dann in der besonderen Individualität, in dem

beſtimmten Charakter, der ſich mit dem beſonderen Gehalt des menſchlichen Daſeyns zuſammenſchloß. Das Verwachſenſeyn mit ſolcher ſpecifiſchen Beſchränktheit des Inhalts endlich hob der Humor, der alle Beſtimmtheit wankend zu machen und zu löſen wußte, wieder auf, und ließ die Kunſt dadurch über ſich ſelbſt hinausgehn. In dieſem Hinausgehn jedoch der Kunſt über ſich ſelber iſt ſie ebenſoſehr ein Zurückgehn des Menſchen in ſich ſelbſt, ein Hinabſteigen in ſeine eigene Bruſt, wodurch die Kunſt alle feſte Beſchränkung auf einen beſtimmten Kreis des Inhalts und der Auffaſſung von ſich abſtreift, und zu ihrem neuen Heiligen den Humanus macht, die Tiefen und Höhen des menſchlichen Gemüths als ſolchen, das allgemein Menſchliche in ſeinen Freuden und Leiden, ſeinen Beſtrebungen, Thaten und Schickſalen. Hiermit erhält der Künſtler ſeinen Inhalt an ihm ſelber, und iſt der wirklich ſich ſelbſt beſtimmende, die Unendlichkeit ſeiner Gefühle und Situationen betrachtende, erſinnende und ausdrükkende Menſchengeiſt, dem nichts mehr fremd iſt, was in der Menſchenbruſt lebendig werden kann. Es iſt dieß ein Gehalt, der nicht an und für ſich künſtleriſch beſtimmt bleibt, ſondern die Beſtimmtheit des Inhalts und des Ausgeſtaltens der willkürlichen Erfindung überläßt, doch kein Intereſſe ausſchließt, da die Kunſt nicht mehr das nur darzuſtellen braucht, was auf einer ihrer beſtimmten Stufen abſolut zu Hauſe iſt, ſondern alles, worin der Menſch überhaupt heimiſch zu ſeyn die Befähigung hat.

Bei dieſer Breite und Mannigfaltigkeit des Stoffs iſt nun vor allem die Forderung zu ſtellen, daß ſich in Rückſicht auf die Behandlungsweiſe überall zugleich die heutige Gegenwärtigkeit des Geiſtes kund gebe. Der moderne Künſtler kann ſich freilich Alten und Aelteren zugeſellen; Homeride, auch nur als Letzter, zu ſeyn iſt ſchön, und auch Gebilde, welche die mittelaltrige Wendung der romantiſchen Kunſt wiederſpiegeln, werden ihre Verdienſte haben; aber ein Anderes iſt dieſe Allgemeingültigkeit, Tiefe und Eigenthümlichkeit eines Stoffs, und ein An-

deres seine Behandlungsweise. Kein Homer, Sophokles u. s. f., kein Dante, Ariost oder Shakespeare können in unserer Zeit hervortreten, was so groß besungen, was so frei ausgesprochen ist, ist ausgesprochen; — es sind dieß Stoffe, Weisen sie anzuschaun und aufzufassen, die ausgesungen sind. Nur die Gegenwart ist frisch, das Andere fahl und fahler. — Wir müssen den Franzosen zwar einen Vorwurf in Rücksicht auf das Historische und eine Kritik in Betreff auf Schönheit daraus machen, griechische und römische Helden, Chinesen und Peruaner als französische Prinzen und Prinzessinnen dargestellt, und ihnen die Motive und Ansichten der Zeit Ludwig des 14ten und 15ten gegeben zu haben, doch wenn nur diese Motive und Ansichten in sich selbst tiefer und schöner gewesen wären, so würde dies Herüberziehn in die Gegenwart der Kunst nichts eben Schlimmes seyn. Im Gegentheil, alle Stoffe, sie seyen aus welcher Zeit und Nation es sey, erhalten ihre Kunstwahrheit nur als diese lebendige Gegenwärtigkeit, in welcher sie die Brust des Menschen, den Nester seiner füllt, und Wahrheit uns zur Empfindung und Vorstellung bringt. Das Erscheinen und Wirken des unvergänglich Menschlichen in seiner vielseitigsten Bedeutung und unendlichen Herumbildung ist es, was in diesem Gefäß menschlicher Situationen und Empfindungen den absoluten Gehalt unserer Kunst itzt ausmachen kann.

Blicken wir nun, nach dieser allgemeinen Feststellung des eigenthümlichen Inhalts dieser Stufe auf das zurück, was wir als die Auflösungsformen der romantischen Kunst zuletzt betrachtet haben, so hoben wir vornehmlich das Zerfallen der Kunst, die Nachbildung des äußerlich Objektiven in der Zufälligkeit seiner Gestalt auf der einen Seite, auf der anderen dagegen im Humor das Freiwerden der Subjektivität ihrer inneren Zufälligkeit nach, heraus. Zum Schluß können wir nun noch innerhalb des vorhin angedeuteten Stoffs ein Zusammenfassen jener Extreme der romantischen Kunst bemerklich machen. Wie wir

nämlich beim Fortſchritt vom Symboliſchen zu der klaſſiſchen Kunſt die Uebergangsformen des Bildes, der Vergleichung und des Epigramms u. ſ. f. betrachteten, ſo haben wir hier im Romantiſchen einer ähnlichen Form Erwähnung zu thun. In jenen Auffaſſungsweiſen war die Hauptſache das Auseinanderfallen der inneren Bedeutung und der äußeren Geſtalt, eine Scheidung, welche partiell durch die ſubjektive Thätigkeit des Künſtlers aufgehoben, und beſonders im Epigramm möglichſt zur Identifikation umgewandelt wurde. Die romantiſche Kunſt nun war von Hauſe aus die tiefere Entzweiung der ſich in ſich befriedigenden Innerlichkeit, welche, da dem in ſich ſeyenden Geiſte überhaupt das Objektive nicht vollkommen entſpricht, gebrochen oder gleichgültig gegen daſſelbe blieb. Dieſer Gegenſatz hat ſich im Verlauf der romantiſchen Kunſt darin entwickelt, daß wir bei dem alleinigen Intereſſe für die zufällige Aeußerlichkeit oder für die gleich zufällige Subjektivität anlangen mußten. Wenn ſich nun aber dieſe Befriedigung an der Aeußerlichkeit wie an der ſubjektiven Darſtellung, dem Princip des Romantiſchen gemäß, zu einem Vertiefen des Gemüths in den Gegenſtand ſteigert, und es dem Humor andererſeits auch auf das Objekt und deſſen Geſtaltung innerhalb ſeines ſubjektiven Reflexes ankommt, ſo erhalten wir dadurch eine Verinnigung in dem Gegenſtande, einen gleichſam objektiven Humor. Solch eine Verinnigung jedoch kann nur partiell ſeyn, und ſich etwa nur im Umfange eines Liedes, oder nur als Theil eines größeren Ganzen äußern. Denn ſich ausdehnend und innerhalb der Objektivität durchführend würde es zur Handlung und Begebenheit und zu einer objektiven Darſtellung derſelben werden müſſen. Was wir dagegen hierher rechnen dürfen, iſt mehr ein empfindungsvolles Sich-ergehen des Gemüths in dem Gegenſtande, das wohl zur Entfaltung kommt, aber eine ſubjektive geiſtreiche Bewegung der Phantaſie und des Herzens bleibt, ein Einfall, der aber nicht bloß zufällig und willkürlich, ſondern eine innere

Bewegung des Geiſtes iſt, die ſich ganz ihrem Gegenſtande widmet, und ihn zum Intereſſe und Inhalt behält.

Wir können in dieſer Beziehung dergleichen letzte Kunſtblüthen dem alten griechiſchen Epigramm gegenüberſtellen, in welchem dieſe Form in ihrer erſten einfachſten Geſtalt hervortrat. Die Form, die hier gemeint iſt, zeigt ſich erſt, wenn das Beſprechen des Gegenſtandes nicht ein bloßes Nennen, nicht eine Inſchrift oder Aufſchrift iſt, welche nur ſagt, was überhaupt der Gegenſtand ſey, ſondern wenn eine tiefere Empfindung, ein treffender Witz, eine ſinnreiche Reflexion und geiſtvolle Bewegung der Phantaſie hinzukommen, die das Kleinſte durch die Poeſie der Auffaſſung beleben und erweitern; dergleichen Gedichte nun über an oder über Etwas, einen Baum, Mühlbach, den Frühling u. ſ. f. über Lebendige und Todte, können von der unendlichſten Mannigfaltigkeit ſeyn und unter jedem Volke entſtehn, doch bleiben ſie untergeordneter Art, und werden überhaupt leicht lahm, denn beſonders bei ausgebildeter Reflexion und Sprache wird Jedem bei den meiſten Gegenſtänden und Verhältniſſen irgend etwas einfallen, das er nun auch, wie Jeder einen Brief zu ſchreiben verſteht, auszudrücken die Geſchicklichkeit hat. Solch eines allgemeinen, oft, wenn auch mit neuen Nüancen, wiederholten Singſangs wird man bald überdrüſſig. Es handelt ſich deshalb auf dieſer Stufe hauptſächlich darum, daß ſich das Gemüth mit ſeiner Innigkeit, daß ſich ein tiefer Geiſt und reiches Bewußtſeyn in die Zuſtände, Situation u. ſ. f. ganz hineinlebe, darin verweile, und aus dem Gegenſtande dadurch etwas Neues, Schönes, in ſich ſelbſt Werthvolles mache.

Hiefür geben beſonders die Perſer und Araber in der morgenländiſchen Pracht ihrer Bilder, in der freien Seligkeit der Phantaſie, welche ſich ganz theoretiſch mit ihren Gegenſtänden zu thun macht, ein glänzendes Vorbild ſelbſt für die Gegenwart und die ſubjektive heutige Innigkeit ab. Auch die Spa-

nier und Italiener haben hierin Vortreffliches geleiſtet. Klopſtock ſagt zwar von Petrarka:

— Laura beſang Petrarka in Liedern,
Zwar dem Bewunderer ſchön, aber dem Liebenden nicht,

doch Klopſtock's Liebes-Oden ſind ſelber nur voll moraliſcher Reflexionen, trübſeliger Sehnſucht und heraufgeſchrobener Leidenſchaft für das Glück der Unſterblichkeit, während wir in Petrarca die Freiheit der in ſich ſelbſt geadelten Empfindung bewundern, welche, wie ſehr ſie auch das Verlangen nach der Geliebten ausdrückt, doch in ſich ſelber befriedigt iſt. Denn das Verlangen, die Begierde kann zwar bei dem Kreiſe dieſer Gegenſtände, wenn er ſich auf Wein und Liebe, auf die Schenke und den Schenken beſchränkt, nicht fehlen, wie denn auch die Perſer z. B. von höchſter Ueppigkeit der Bilder ſind, aber die Phantaſie entfernt hier in ihrem ſubjektiven Intereſſe den Gegenſtand ganz aus dem Kreiſe des praktiſchen Verlangens, ſie hat ein Intereſſe nur in dieſer phantaſievollen Beſchäftigung, welche ſich in ihren hundert wechſelnden Wendungen und Einfällen in freieſter Weiſe genügt, und mit den Freuden wie mit dem Grame auf's geiſtreichſte ſpielt. Auf dem Standpunkte einer gleich geiſtreichen Freiheit, aber ſubjektiv innigeren Tiefe der Phantaſie ſtehn unter neueren Dichtern hauptſächlich Goethe in ſeinem weſtöſtlichen Divan, und Rückert. Beſonders unterſcheiden ſich Goethe's Gedichte im Divan weſentlich von ſeinen frühern. In „Willkomm und Abſchied" z. B. iſt die Sprache, die Schilderung zwar ſchön, die Empfindung innig, aber ſonſt die Situation ganz gewöhnlich, der Ausgang trivial, und die Phantaſie und ihre Freiheit hat nichts weiter hinzugethan. Ganz anders iſt das Gedicht im weſtöſtlichen Divan, „Wiederfinden" überſchrieben. Hier iſt die Liebe ganz in die Phantaſie, deren Bewegung, Glück, Seligkeit herübergeſtellt. Ueberhaupt haben wir in den ähnlichen Produktionen dieſer Art keine ſubjektive Sehnſucht, kein Verliebtſeyn, keine Begierde vor uns, ſondern

ein reines Gefallen an den Gegenständen, ein unerschöpfliches Sich-ergehen der Phantasie, ein harmloses Spielen, eine Freiheit in den Tändeleien auch der Reime und künstlichen Versmaaße, und dabei eine Innigkeit und Frohheit des sich in sich selber bewegenden Gemüthes, welche durch die Heiterkeit des Gestaltens die Seele hoch über alle peinliche Verflechtung in die Beschränkung der Wirklichkeit hinausheben.

Hiermit können wir die Betrachtung der besonderen Formen, zu welchen sich das Ideal der Kunst in seinem Entwickelungsgange auseinanderlegt, beschließen. Ich habe diese Formen zum Gegenstande einer weitläufigeren Untersuchung gemacht, um den Inhalt derselben, aus welchem sich auch die Darstellungsweise herleitet, anzugeben. Denn der Gehalt ist es, der, wie in allem Menschenwerk, so auch in der Kunst, entscheidet. Die Kunst, ihrem Begriffe nach, hat nichts Anderes zu ihrem Beruf, als das in sich selbst Gehaltvolle zu adäquater, sinnlicher Gegenwart herauszustellen, und die Philosophie der Kunst muß es sich deshalb zu ihrem Hauptgeschäft werden lassen, was dieß Gehaltvolle und seine schöne Erscheinungsweise ist, denkend zu begreifen.

Aeſthetik.

Dritter Theil.

Das Syſtem der einzelnen Künſte.

Der erſte Theil unſerer Wiſſenſchaft betraf den allgemeinen Begriff und die Wirklichkeit des Schönen in Natur und Kunſt; das wahre Schöne und die wahre Kunſt, das Ideal in der noch unentwickelten Einheit ſeiner Grundbeſtimmungen, unabhängig von ſeinem beſonderen Inhalt und ſeinen unterſchiedenen Erſcheinungsweiſen.

Dieſe in ſich gediegene Einheit des Kunſtſchönen entfaltete ſich zweitens in ſich ſelbſt zu einer Totalität von Kunſtformen, deren Beſtimmtheit zugleich eine Beſtimmtheit des Inhalts war, welchen der Kunſtgeiſt aus ſich ſelbſt zu einem in ſich gegliederten Syſtem ſchöner Weltanſchauungen des Göttlichen und Menſchlichen hervorzubilden hatte.

Was dieſen beiden Sphären noch abgeht, iſt die Wirklichkeit im Elemente des Aeußerlichen ſelber. Denn obſchon wir ſowohl beim Ideal als ſolchen, als bei den beſonderen Formen des Symboliſchen, Klaſſiſchen und Romantiſchen ſtets von der Beziehung der vollſtändigen Vermittelung der Bedeutung als des Innern, und ihrer Geſtaltung im Aeußeren und Erſcheinenden ſprachen, ſo galt doch dieſe Realiſirung nur die ſelbſt noch innere Produktion der Kunſt im Kreiſe der allgemeinen Weltanſchauungen, zu denen ſie ſich auseinanderbreitet. Indem es nun aber im Begriff des Schönen ſelber liegt, ſich als Kunſtwerk äußerlich für die unmittelbare Anſchauung, für die Sinne und ſinnliche Vorſtellung objektiv zu machen, ſo daß das Schöne nur durch dieß ihm ſelber zugehörige Daſeyn erſt wahrhaft für

ſich ſelber zum Schönen und zum Ideal wird, ſo haben wir drittens noch dieſen Kreis des im Elemente des Sinnlichen ſich verwirklichenden Kunſtwerks zu überſchauen. Denn erſt durch dieſe letzte Geſtaltung iſt das Kunſtwerk wahrhaft konkret, ein zugleich reales, in ſich abgeſchloſſenes, einzelnes Individuum. —

Den Inhalt dieſes dritten Gebietes der Aeſthetik kann nur das Ideal ausmachen, da es die Idee des Schönen in der Geſammtheit ihrer Weltanſchauungen iſt, welche ſich objektivirt. Das Kunſtwerk iſt deshalb auch jetzt noch als eine in ſich gegliederte Totalität zu faſſen, doch als ein Organismus, deſſen Unterſchiede, wenn ſie im zweiten Theile ſchon ſich zu einem Kreiſe weſentlich verſchiedener Weltanſchauungen beſonderten, jetzt als vereinzelte Glieder auseinanderfallen, von denen jedes für ſich zum ſelbſtſtändigen Ganzen wird, und in dieſer Einzelnheit die Totalität der unterſchiedenen Kunſtformen zur Darſtellung bringen kann. An ſich, dem Begriffe nach, gehört zwar die Geſammtheit dieſer neuen Wirklichkeit der Kunſt zu einer Totalität; indem es aber das Bereich der ſinnlichen Gegenwart iſt, in welchem dieſelbe ſich real wird, ſo löſt ſich jetzt das Ideal in ſeine Momente auf, und giebt ihnen ein für ſich ſelbſtſtändiges Beſtehen, obſchon ſie zu einandertreten, ſich weſentlich auf einander beziehen und wechſelſeitig ergänzen können. Dieſe reale Kunſtwelt iſt das Syſtem der einzelnen Künſte.

Wie nun die beſonderen Kunſtformen, als Totalität genommen, in ſich einen Fortgang, eine Entwickelung des Symboliſchen zum Klaſſiſchen und Romantiſchen haben, ſo finden wir einerſeits auch in den einzelnen Künſten den ähnlichen Fortgang, in ſofern es eben die Kunſtformen ſelber ſind, welche durch die einzelnen Künſte ihr Daſeyn erhalten. Andererſeits jedoch haben die einzelnen Künſte auch, unabhängig von den Kunſtformen, welche ſie objektiviren, in ſich ſelbſt ein Werden, einen Verlauf, der in dieſer ſeiner abſtrakteren Beziehung allen gemeinſchaftlich iſt. Jede Kunſt hat ihre Blüthezeit voll-

endeter Ausbildung als Kunst, und diesseits und jenseits ein Vor und Nach dieser Vollendung. Denn die Produkte sämmtlicher Künste sind Geisteswerke, und deshalb nicht innerhalb ihres bestimmten Bereichs unmittelbar fertig, wie die Gebilde der Natur, sondern ein Anfangen, Fortschreiten, Vollenden und Endigen, ein Wachsen, Blühen und Ausarten.

Diese abstrakteren Unterschiede, deren Verlauf wir, da sich derselbe in allen Künsten geltend macht, hier gleich anfangs kurz andeuten wollen, sind das, was man gewöhnlich unter dem Namen des strengen, idealen und angenehmen Styls als die verschiedenen Kunststyle zu bezeichnen pflegt, welche sich hauptsächlich auf die allgemeine Anschauungs- und Darstellungsweise, Theils in Ansehung der äußerlichen Form und deren Unfreiheit, Freiheit, Einfachheit, Ueberladung in Einzelnheiten u. s. f., überhaupt auf alle Seiten beziehn, nach welchen die Bestimmtheit des Inhalts herausbricht in die äußerliche Erscheinung, Theils die Seite der technischen Bearbeitung des sinnlichen Materials betreffen, in welchem die Kunst ihren Gehalt zum Daseyn bringt.

Es ist ein gewöhnliches Vorurtheil, daß die Kunst mit dem Einfachen und Natürlichen den Anfang gemacht habe. Man kann dieß freilich in gewissem Sinne zugeben; das Rohe und Wilde nämlich ist allerdings dem ächten Geist der Kunst gegenüber das Natürlichere und Einfachere. Ein Anderes aber ist das Natürliche, Lebendige und Einfache der Kunst, als schöner Kunst. Jene Anfänge, die einfach und natürlich sind im Sinne der Rohheit, gehören noch gar nicht der Kunst und Schönheit an; wie z. B. Kinder einfache Figuren machen, und mit ein Paar ungestaltigen Strichen eine menschliche Gestalt, ein Pferd u. s. f. hinzeichnen. Die Schönheit, als Geisteswerk, dagegen bedarf selbst für ihre Anfänge bereits einer ausgebildeten Technik, vielfacher Versuche und Uebung, und das Einfache, als Einfachheit des Schönen, die ideale Größe, ist vielmehr ein Resultat, das erst nach mehrseitigen Vermitte-

lungen dahin gekommen iſt, das Mannigfaltige, Bunte, Verworrene, Ausſchweifende, Mühſelige zu überwinden, und alle Vorarbeiten und Zurüſtungen eben in dieſem Siege zu verſtecken und zu tilgen, ſo daß nun die freie Schönheit ganz ungehindert wie in einem Guße hervorgegangen zu ſeyn ſcheint. Es geht damit, wie mit dem Benehmen eines gebildeten Menſchen, der ſich in allem, was er ſagt und thut, ganz einfach, frei und natürlich bewegt, doch dieſe einfache Freiheit nicht etwa von Hauſe aus beſitzt, ſondern ſie erſt als Reſultat einer vollendeten Durchbildung erlangt hat.

Der Natur der Sache wie der wirklichen Geſchichte nach erſcheint deshalb die Kunſt in ihren Anfängen vielmehr als Künſtlichkeit und Schwerfälligkeit, ausführlich oft in Nebenſachen, mühſelig in Ausarbeitung der Bekleidungen und Umgebungen überhaupt, und je zuſammengeſetzter und mannigfaltiger dieß Aeußere iſt, deſto einfacher iſt dann das eigentlich Ausdrucksvolle, d. h. deſto dürftiger bleibt der wahrhaft freie, lebendige Ausdruck des Geiſtigen in ſeinen Formen und Bewegungen.

Nach dieſer Seite hin geben daher die erſten älteſten Kunſtwerke in allen einzelnen Künſten den in ſich abſtrakteſten Inhalt, einfache Geſchichten in der Poeſie, gährende Theogonieen mit abſtrakten Gedanken und deren unvollkommener Ausbildung, einzelne Heilige in Stein und Holz u. ſ. f., und die Darſtellung bleibt ungefügig, einförmig oder verworren, ſteif, trocken. Beſonders in der bildenden Kunſt iſt der Geſichtsausdruck ſtumpf, in der Ruhe nicht des geiſtigen tiefen in ſich Sinnens, ſondern der thieriſchen Leerheit, oder umgekehrt ſcharf und übertrieben in charakteriſtiſchen Zügen. Ebenſo ſind auch die Körperformen und deren Bewegung todt, die Arme z. B. am Leibe, die Beine nicht auseinander, oder ungeſchickt, winklicht, ſcharf bewegt, auch ſonſt die Figuren ungeſtalt, kurz zuſammengedrängt, oder übermäßig mager und gedehnt. Auf die Außenwerke dagegen, Ge-

wänder, Haare, Waffen und sonstigen Putz ist meist viel Liebe und Fleiß verwandt, aber die Falten der Gewänder z. B. bleiben hölzern und selbstständig, ohne sich den Körperformen zu fügen, — wie wir bei Marienbildern und Heiligen aus früher Zeit oft genug sehen können, — Theils in einförmiger Regelmäßigkeit nebeneinander, Theils vielfach in harten Winkeln gebrochen, nicht hinfließend, sondern breit und weitläufig herumgelegt. Ebenso sind erste Poesien abgerissen, verbindungslos, monoton, nur von Einer Vorstellung oder Empfindung abstrakt beherrscht, oder auch wild, heftig, das Einzelne unklar verschlungen, und das Ganze noch nicht zu einer festen inneren Organisation gebändigt.

Der Styl aber, wie wir ihn hier zu betrachten haben, fängt deshalb nach solchen Vorarbeiten erst mit der eigentlich schönen Kunst an. In ihr ist er zwar anfangs gleichfalls noch herb, doch schöner bereits zur Strenge gemildert. Dieser strenge Styl ist die höhere Abstraktion des Schönen, welche beim Gewichtigen Halt macht, dieß in seinen großen Massen ausdrückt und darstellt, die Lieblichkeit und Anmuth noch verschmäht, die Sache allein herrschen läßt, und auf die Nebendinge vornehmlich nicht viel Fleiß und Ausbildung verwendet. Dabei hält sich der strenge Styl auch noch an die Nachbildung des Vorhandenen. Wie er nämlich einerseits dem Inhalt nach, in Rücksicht auf Vorstellungen und Darstellung, im Gegebenen, in der vorhandenen geheiligten religiösen Tradition z. B. steht, so will er auch andererseits für die äußere Form die Sache und nicht seine eigene Erfindung bloß gewähren lassen. Denn er begnügt sich mit der allgemeinen großartigen Wirkung, daß die Sache sey, und folgt somit auch im Ausdruck dem Seyenden und Daseyenden. Ebenso aber ist alles Zufällige von diesem Style entfernt gehalten, damit nicht die Willkür und Freiheit der Subjektivität hereinzudringen scheine; die Motive sind einfach, der dargestellten Zwecke wenige, und so kommt denn auch keine

große Mannigfaltigkeit im Einzelnen der Gestaltung, Muskeln, Bewegungen hervor.

Der ideale, rein schöne Styl zweitens schwebt in der Mitte zwischen dem nur substantiellen Ausdrucke der Sache und zwischen dem gänzlichen Heraustreten zum Gefälligen. Wir können als den Charakter dieses Styls die höchste Lebendigkeit in einer schönen stillen Größe bezeichnen, wie dieselbe in Phidias Werken oder im Homer zu bewundern ist. Es ist dieß eine Lebendigkeit aller Punkte, Formen, Wendungen, Bewegungen, Glieder, in der nichts unbedeutend und ausdruckslos, sondern alles thätig und wirksam ist, und die Regung, den Puls des freien Lebens selber, wo das Kunstwerk nur irgend mag betrachtet werden, zeigt; eine Lebendigkeit, die aber wesentlich nur Ein Ganzes darstellt, nur Ausdruck Eines Inhalts, Einer Individualität und Handlung ist.

In solcher wahrhaften Lebendigkeit finden wir dann weiterhin zugleich den Hauch der Grazie über das ganze Werk ausgegossen. Die Grazie ist ein Herüberschwenden zum Zuhörer, Zuschauer, das der strenge Styl verschmäht. Doch wenn sich die Charis, Gratia, nur auch als einen Dank, eine Gefälligkeit gegen einen Anderen erweist, so bleibt sie doch in dem idealen Style durchaus von jeder Sucht zu gefallen frei. Wir können uns dieß spekulativer so erklären. Die Sache ist das koncentrirte Substantielle, für sich Abgeschlossene. Indem sie aber durch die Kunst in die Erscheinung hereintritt, und sich damit, so zu sagen, bemüht für Andere da zu seyn, aus ihrer Einfachheit und Gediegenheit in sich zur Partikularisation, Vertheilung und Vereinzelung überzugehn, so ist diese Fortentwickelung zur Existenz für Andere gleichsam als eine Gefälligkeit von Seiten der Sache anzusprechen, in sofern sie für sich dieses konkreteren Daseyns nicht zu bedürfen scheint, und sich dennoch für uns vollständig in dasselbe hinein ergießt. Solch eine Anmuth darf sich jedoch auf dieser Stufe nur geltend machen, wenn das Substantielle zugleich, als in sich gehalten, auch unbekümmert gegen seine

Grazie der Erscheinung dasteht, welche nur nach Außen, als eine erste Art von Ueberfluß, erblüht. Diese Gleichgültigkeit der inneren Zuversicht für sein Daseyn, diese Ruhe seiner in sich selbst ist es, was die schöne Nachlässigkeit der Grazie ausmacht, welche unmittelbar keinen Werth in diese ihre Erscheinung legt. Eben hierin ist zugleich das Hohe des schönen Styls zu suchen. Die schöne freie Kunst ist sorglos in der äußeren Form, in der sie keine eigenthümliche Reflexion, keinen Zweck, keine Absichtlichkeit merken läßt, sondern in jedem Ausdruck, jeder Wendung nur hinweist auf die Idee und Seele des Ganzen. Nur hierdurch erhält sich das Ideale des schönen Styls, der weder herb noch streng ist, sondern sich zur Heiterkeit des Schönen schon erweicht. Es ist keiner Aeußerung, keinem Theile Gewalt angethan, jedes Glied erscheint für sich, erfreut sich einer eigenen Existenz, doch bescheidet sich zugleich, nur Moment des Ganzen zu seyn. Dieß allein giebt, bei der Tiefe und Bestimmtheit der Individualität und des Charakters, die Anmuth der Belebung; einerseits herrscht nur die Sache, aber in der Ausführlichkeit, in der klaren und doch vollen Mannigfaltigkeit der Züge, welche die Erscheinung ganz bestimmt, deutlich, lebendig und gegenwärtig machen, wird der Zuschauer gleichsam von der Sache als solcher befreit, in sofern er ihr konkretes Leben vollständig vor sich hat.

Durch diesen letzten Punkt nun aber geht der ideale Styl, sobald er diese Wendung gegen die äußere Seite der Erscheinung noch weiter verfolgt, in den gefälligen, angenehmen Styl über. Hier giebt sich sogleich eine andere Intention kund, als die Lebendigkeit der Sache selbst. Das Gefallen, die Wirkung nach Außen kündigt sich als Zweck an, und wird eine Angelegenheit für sich. So gehört z. B. der berühmte Apoll von Belvedere nicht wohl selbst zum gefälligen Styl, aber wenigstens zum Uebergange vom hohen Ideal zum Reizenden. Indem bei solcher Art der Gefälligkeit nicht mehr die Eine Sache selbst es ist, auf welche sich die ganze äußere Erscheinung zurückführt, so

werden auf dieſe Weiſe die Beſonderheiten, auch wenn ſie zunächſt noch aus der Sache ſelbſt hervorgehen und durch ſie nothwendig ſind, dennoch mehr und mehr unabhängig. Man fühlt, daß ſie als Verzierungen, gefliſſentliche Epiſoden angebracht, eingeſchaltet ſind. Doch eben, weil ſie Zufälligkeiten für die Sache bleiben, und ihre weſentliche Beſtimmung nur in der Beziehung auf den Zuſchauer oder Leſer haben, ſchmeicheln ſie der Subjektivität, für welche gearbeitet iſt. Virgil und Horaz z. B. erfreuen nach dieſer Seite durch einen ausgebildeten Styl, dem man die Vielſeitigkeit der Intentionen, die Bemühung um das Gefallen anſieht. In der Architektur, Skulptur und Malerei verſchwinden durch die Gefälligkeit die einfachen, großartigen Maſſen, allenthalben zeigen ſich kleine Bildchen für ſich, Schmuck, Zierrathen, Grübchen in den Wangen, zierlicher Haarputz, Lächeln, mannigfaltiger Faltenwurf der Gewänder, lockende Farben und Formen, auffallende, ſchwierige, aber doch ungezwungen bewegte Stellungen u. ſ. f. In der ſogenannten gothiſchen oder deutſchen Baukunſt z. B., wo ſie zum Gefälligen fortgeht, finden wir eine in's Unendliche ausgebildete Zierlichkeit, ſo daß das Ganze aus lauter Säulchen übereinander, mit den mannigfaltigſten Verzierungen, Thürmchen, Spitzen u. ſ. f., zuſammengeſetzt erſcheint, die für ſich gefallen, ohne jedoch den Eindruck der großen Verhältniſſe und nicht zu überbietenden Maſſen zu zerſtören.

In ſofern nun aber dieſe ganze Stufe der Kunſt auf die Wirkung nach Außen hin und durch die Darſtellung des Aeußeren losgeht, können wir als ihre weitere Allgemeinheit den Effekt angeben, der ſich denn auch des Ungefälligen, Angeſtrengten, Koloſſalen, wohin z. B. das ungeheure Genie des Michel Angelo oft ausgeſchweift iſt, ſchroffer Kontraſte u. ſ. f. als Mittel des Eindrucks bedienen kann. Der Effekt überhaupt iſt die überwiegende Richtung nach dem Publikum hin, ſo daß ſich das Gebilde nicht mehr für ſich ruhig, ſelbſtgenügend, heiter

darstellt, sondern sich herauskehrt, und den Zuschauer gleichsam zu sich heranruft, und sich mit ihm durch die Darstellungsweise selbst in Verhältniß zu setzen versucht. Beides, die Ruhe in sich und die Wendung gegen den Beschauer, muß zwar im Kunstwerk vorhanden seyn, aber die Seiten müssen sich im reinsten Gleichgewicht befinden. Ist das Kunstwerk im strengen Styl ganz nur in sich verschlossen, ohne zum Zuschauer sprechen zu wollen, so läßt es kalt; tritt es zu sehr gegen ihn heraus, so gefällt es, aber ohne die Gediegenheit, oder nicht durch die Gediegenheit des Inhalts und die einfache Auffassung und Darstellung desselben. Dieß Heraustreten fällt dann in die Zufälligkeit des Erscheinens, und macht das Gebilde selbst zu solch einer Zufälligkeit, in welcher wir nicht mehr die Sache und ihre durch sich selbst begründete nothwendige Form, sondern den Dichter und Künstler mit seinen subjektiven Intentionen, seinem Machwerk und seiner Geschicklichkeit der Ausführung erkennen. Dadurch wird das Publikum ganz von dem wesentlichen Inhalt der Sache frei, und befindet sich durch das Werk nur mit dem Künstler in Unterhaltung, indem es nun vorzüglich darauf ankommt, daß Jeder, was der Künstler gewollt, wie listig und geschickt er es angegriffen und ausgeführt habe, einsehe. In diese subjektive Gemeinschaft der Einsicht und der Beurtheilung mit dem Künstler gebracht zu seyn, schmeichelt am meisten, und der Leser oder Hörer bewundert den Dichter und Musiker, der Beschauer den bildenden Künstler leicht um so mehr, und findet seiner eigenen Eitelkeit um so lieber Genüge gethan, je mehr ihn das Kunstwerk zu dieser subjektiven Kunstrichterschaft einladet, und ihm die Intentionen und Gesichtspunkte an die Hand giebt. In dem strengen Style dagegen ist dem Zuschauer gleichsam gar nichts eingeräumt, es ist die Substanz des Gehalts, welche in ihrer Darstellung streng und herb die Subjektivität zurückschlägt. Dieß Zurückstoßende kann freilich oft auch eine bloße Hypochondrie des Künstlers seyn, der eine Tiefe der Bedeutung

in das Kunstwerk hineinlegt, doch zur freien, leichten, heitern Exposition der Sache nicht fortgehn, sondern es dem Zuschauer absichtlich schwer machen will. Eine solche Geheimnißkrämerei ist dann aber selbst nur wieder eine Affektation und ein falscher Gegensatz gegen jene Gefälligkeit.

Die Franzosen vornehmlich arbeiten für das Schmeichelnde, Reizende, Effektvolle, und haben deshalb diese leichtfertige, gefällige Wendung gegen das Publikum als die Hauptsache ausgebildet, indem sie den eigentlichen Werth ihrer Werke in der Befriedigung der Anderen suchen, welche sie interessiren, auf die sie eine Wirkung hervorbringen wollen. Besonders in ihrer dramatischen Poesie markirt sich diese Richtung. So erzählt z. B. Marmontel von der Aufführung seines Dénis, le tiran, folgende Anekdote. Der entscheidende Moment war eine Frage an den Tyrannen. Die Clairon nun, welche diese Frage zu thun hatte, macht, als der wichtige Augenblick herannaht, indem sie den Dionysius anredet, zugleich einen Schritt vorwärts gegen die Zuschauer, die sie damit apostrophirt, — und durch diese Aktion war der Beifall des ganzen Stücks entschieden.

Wir Deutsche dagegen fordern zu sehr einen Gehalt von Kunstwerken, in dessen Tiefe dann der Künstler sich selber befriedigt, unbekümmert um das Publikum, das selber zusehn, sich Mühe geben und helfen muß, wie es will und kann. —

Eintheilung.

Was nun nach diesen allgemeinen Andeutungen über die allen Künsten gemeinsamen Stylunterschiede die nähere Eintheilung unseres dritten Haupttheils angeht, so hat besonders der einseitige Verstand nach den verschiedenartigen Gründen für die Klassifikation der einzelnen Künste und Kunstarten umhergesucht. Die ächte Eintheilung aber kann nur aus der Natur des Kunstwerks, welche in der Totalität der Gattungen die Totalität der in ihrem eigenen Begriff liegenden Seiten und Mo-

mente explicirt, hergenommen werden. Das Nächste, was sich in dieser Beziehung als wichtig darbietet, ist der Gesichtspunkt, daß die Kunst, indem ihre Gebilde jetzt in die sinnliche Realität herauszutreten die Bestimmung erhalten, dadurch nun auch für die Sinne sey, so daß also die Bestimmtheit dieser Sinne und der ihnen entsprechenden Materialität, in welcher sich das Kunstwerk objektivirt, die Eintheilungsgründe für die einzelnen Künste abgeben müsse. Die Sinne nun, weil sie Sinne sind, d. i. sich auf das Materielle, das Außereinander und in sich Vielfache beziehn, sind selber verschiedene: Gefühl, Geruch, Geschmack, Gehör und Gesicht. Die innere Nothwendigkeit dieser Totalität und ihrer Gliederung zu erweisen ist hier nicht unseres Amtes, sondern Sache der Natur-Philosophie; unsere Frage beschränkt sich auf die Untersuchung, ob alle diese Sinne, und wenn nicht, welche derselben sodann ihrem Begriff nach die Fähigkeit haben, Organe für die Auffassung von Kunstwerken zu seyn. Wir haben in dieser Rücksicht bereits früher (1ster Band S. 50 und 51) Gefühl, Geschmack und Geruch ausgeschlossen. Böttticher's Herumtatscheln an den weichen Marmorparthien der weiblichen Göttinnen gehört nicht zur Kunstbeschauung und zum Kunstgenuß. Denn durch den Tastsinn bezieht sich das Subjekt, als sinnlich Einzelnes, bloß auf das sinnlich Einzelne und dessen Schwere, Härte, Weiche, materiellen Widerstand; das Kunstwerk aber ist nichts bloß Sinnliches, sondern der Geist als im Sinnlichen erscheinend. Ebensowenig läßt sich ein Kunstwerk als Kunstwerk schmecken, weil der Geschmack den Gegenstand nicht frei für sich beläßt, sondern sichs reell praktisch mit ihm zu thun macht, ihn auflöst und verzehrt. Eine Bildung und Verfeinerung des Geschmacks ist nur in Ansehung der Speisen und ihrer Zubereitung, oder der chemischen Qualitäten der Objekte möglich und erforderlich. Der Gegenstand der Kunst aber soll angeschaut werden in seiner für sich selbstständigen Objektivität, die zwar für das Subjekt ist, aber nur in theoretischer, intelligen-

ter, nicht praktischer Weise, und ohne alle Beziehung auf die Begierde und den Willen. Was den Geruch angeht, so kann er ebensowenig ein Organ des Kunstgenusses seyn, weil sich die Dinge dem Geruch nur darbieten, in sofern sie in sich selber processirend sind, sich auflösen durch die Luft und deren praktischen Einfluß.

Das Gesicht dagegen hat zu den Gegenständen ein rein theoretisches Verhältniß vermittelst des Lichtes, dieser gleichsam immateriellen Materie, welche nun auch ihrerseits die Objekte frei für sich bestehen läßt, sie scheinen und erscheinen macht, sie aber nicht praktisch, wie Luft und Feuer, unvermerkt oder offen verzehrt. Für das begierdelose Sehen nun ist alles, was materiell im Raume als ein Außereinander existirt, das aber, in sofern es in seiner Integrität unangefochten bleibt, sich nur seiner Gestalt und Farbe nach kund giebt.

Der andere theoretische Sinn ist das Gehör. Hier kommt das Entgegengesetzte zum Vorschein. Das Gehör hat es statt mit der Gestalt, Farbe u. s. f. mit dem Ton, mit dem Schwingen des Körpers zu thun, das kein Auflösungsproceß, wie der Geruch ihn bedarf, sondern ein bloßes Erzittern des Gegenstandes ist, wobei das Objekt sich unversehrt erhält. Diese ideelle Bewegung, in welcher sich durch ihr Klingen gleichsam die einfache Subjektivität, die Seele der Körper äußert, faßt das Ohr ebenso theoretisch auf, als das Auge Gestalt oder Farbe, und läßt dadurch das Innere der Gegenstände für das Innere selbst werden.

Zu diesen beiden Sinnen kommt als drittes Element die sinnliche Vorstellung, die Erinnerung, das Aufbewahren der Bilder, welche durch die einzelne Anschauung in's Bewußtseyn treten, hier unter Allgemeinheiten subsumirt, mit denselben durch die Einbildungskraft in Beziehung und Einheit gesetzt werden, so daß nun einerseits die äußere Realität selber als innerlich und geistig existirt, während das Geistige andererseits in der

Vorstellung die Form des Aeußerlichen annimmt, und als ein Außereinander und Nebeneinander zum Bewußtseyn gelangt.

Diese dreifache Auffassungsweise giebt für die Kunst die bekannte Eintheilung in die bildenden Künste, welche ihren Inhalt zu äußerlicher objektiver Gestalt und Farbe sichtbar herausarbeiten, zweitens in die tönende Kunst, die Musik, und drittens in die Poesie, welche als redende Kunst den Ton bloß als Zeichen gebraucht, um durch ihn sich an das Innere der geistigen Anschauung, Empfindung und Vorstellung zu wenden. Will man jedoch bei dieser sinnlichen Seite, als dem letzten Eintheilungsgrunde stehen bleiben, so geräth man sogleich, in Rücksicht auf die nähern Principien, in Verlegenheit, da die Gründe der Eintheilung, statt aus dem konkreten Begriffe der Sache selbst, nur aus einer der abstraktesten Seiten derselben hergenommen sind. Wir haben uns deshalb nach der tiefer greifenden Eintheilungsweise wieder umzusehen, die bereits in der Einleitung als die wahre systematische Gliederung dieses dritten Theils ist angegeben worden. Die Kunst hat keinen anderen Beruf, als das Wahre, wie es im Geiste ist, seiner Totalität nach mit der Objektivität und dem Sinnlichen versöhnt, vor die sinnliche Anschauung zu bringen. In sofern dieß nun auf dieser Stufe im Elemente der äußerlichen Realität der Kunstgebilde geschehen soll, so fällt hier die Totalität, welche das Absolute seiner Wahrheit nach ist, in ihre unterschiedenen Momente auseinander.

Die Mitte, das eigentlich gediegene Centrum, bildet hier die Darstellung des Absoluten, des Gottes selbst als Gottes, in seiner Selbstständigkeit für sich, noch nicht zur Bewegung und Differenz entwickelt, und zur Handlung und Besonderung seiner fortgehend, sondern in sich abgeschlossen in großartiger göttlicher Ruhe und Stille; das an sich selbst gemäß gestaltete Ideal, das in seinem Daseyn mit sich selbst in entsprechender Identität bleibt. Um in dieser unendlichen Selbstständigkeit erscheinen zu können, muß das Abso-

lute als Geist, als Subjekt gefaßt seyn, aber als Subjekt, das an sich selbst zugleich seine adäquate äußerliche Erscheinung hat.

Als göttliches Subjekt nun aber, das zur wirklichen Realität heraustritt, hat es sich gegenüber eine äußere umgebende Welt, welche dem Absoluten gemäß zu einer mit demselben zusammenstimmenden, von dem Absoluten durchdrungenen Erscheinung muß heraufgebildet werden. Diese umgebende Welt nun ist auf der einen Seite das Objektive als solches, der Boden, die Umschließung der äußeren Natur, die für sich keine geistige absolute Bedeutung, kein subjektives Inneres hat, und deshalb das Geistige, als dessen zur Schönheit umgestaltete Umschließung sie erscheinen soll, auch nur andeutend auszudrücken befähigt ist.

Der äußeren Natur gegenüber steht das subjektive Innere, das menschliche Gemüth als Element für das Daseyn und die Erscheinung des Absoluten. Mit dieser Subjektivität tritt sogleich die Vielheit und Verschiedenheit der Individualität, Partikularisation, Differenz, Handlung und Entwickelung, überhaupt die volle und bunte Welt der Wirklichkeit des Geistes ein, in welcher das Absolute gewußt, gewollt, empfunden und bethätigt wird.

Schon aus dieser Andeutung ergiebt sich, daß die Unterschiede, zu denen sich der totale Inhalt der Kunst auseinanderlegt, für die Auffassung und Darstellung im Wesentlichen mit dem zusammenstimmen, was wir im zweiten Theile als die symbolische, klassische und romantische Kunstform betrachtet haben. Denn das Symbolische bringt es statt zur Identität des Inhalts und der Form, nur zur Verwandtschaft beider und zur bloßen Andeutung der innern Bedeutung in ihrer sich selbst und dem Gehalt, den sie ausdrücken soll, äußerlichen Erscheinung, und giebt deshalb den Grund-Typus für diejenige Kunst, welche das Objektive als solches, die Naturumgebung, zu einer schönen Kunstumschließung des Geistes heraufzuarbeiten, und diesem Aeußeren die innere Bedeutung des Geistigen andeutend einzubil-

den die Aufgabe erhält. Das klaſſiſche Ideal dagegen entſpricht der Darſtellung des Abſoluten als ſolchen in ſeiner ſelbſtſtändig in ſich beruhenden äußeren Realität, während die romantiſche Kunſtform die Subjektivität des Gemüths und der Empfindung in deren Unendlichkeit und endlichen Partikularität zum Inhalte wie zur Form hat.

Nach dieſem Eintheilungsgrunde nun gliedert ſich das Syſtem der einzelnen Künſte folgendermaßen:

Erſtens ſteht als der durch die Sache ſelbſt begründete Anfang die Architektur vor uns da. Sie iſt der Anfang der Kunſt, weil die Kunſt in ihrem Beginn überhaupt für die Darſtellung ihres geiſtigen Gehaltes weder das gemäße Material noch die entſprechenden Formen gefunden hat, und ſich deshalb in dem bloßen Suchen der wahren Angemeſſenheit und in der Aeußerlichkeit von Inhalt und Darſtellungsweiſe genügen muß. Das Material dieſer erſten Kunſt iſt das an ſich ſelbſt Ungeiſtige, die ſchwere, und nur nach den Geſetzen der Schwere geſtaltbare Materie; ihre Form die Gebilde der äußeren Natur, regelmäßig und ſymmetriſch zu einem bloß äußeren Reflex des Geiſtes zur Totalität eines Kunſtwerks verbunden.

Die zweite Kunſt iſt die Skulptur. Zu ihrem Princip und Inhalt hat ſie die geiſtige Individualität als das klaſſiſche Ideal, ſo daß das Innere und Geiſtige ſeinen Ausdruck in der dem Geiſte immanenten leiblichen Erſcheinung findet, welche die Kunſt hier in wirklichem Kunſtdaſeyn darzuſtellen hat. Zu ihrem Material ergreift ſie deshalb gleichfalls noch die ſchwere Materie in deren räumlicher Totalität, ohne dieſelbe jedoch bloß in Rückſicht auf ihre Schwere und deren Naturbedingungen nach den Formen des Organiſchen oder Unorganiſchen regelmäßig zu formiren, oder in Anſehung ihrer Sichtbarkeit zu einem bloßen Scheinen des äußerlichen Erſcheinens herabzuſetzen und weſentlich in ſich zu partikulariſiren. Die durch den Inhalt ſelbſt beſtimmte Form aber iſt hier die reale Lebendigkeit des Geiſtes, die

menschliche Gestalt und deren vom Geist durchaus-meter objektiver Organismus, der die Selbstständigkeit des Göttlichen in seiner hohen Ruhe und stillen Größe, unberührt von der Zwiespaltigkeit und Beschränkung des Handelns, der Konflikte und Erduldungen, zur adäquaten Erscheinung zu gestalten hat.

Drittens müssen wir die Künste, welche die Innerlichkeit des Subjektiven zu gestalten berufen sind, zu einer letzten Totalität zusammenfassen.

Den Anfang dieses letzten Ganzen bildet die Malerei, indem sie die äußere Gestalt selber ganz zum Ausdrucke des Innern herüberwendet, das nun innerhalb der umgebenden Welt nicht nur die ideale Beschlossenheit des Absoluten in sich darstellt, sondern dasselbe nun auch als an sich selbst subjektiv in seinem geistigen Daseyn, Wollen, Empfinden, Handeln, in seiner Thätigkeit und Beziehung auf Anderes, und deshalb auch in Leiden, Schmerz, Tod, in dem ganzen Kreislaufe der Leidenschaften und Befriedigungen, zur Anschauung bringt. Ihr Gegenstand ist daher nicht mehr Gott als solcher, als Objekt des menschlichen Bewußtseyns, sondern dieses Bewußtseyns selbst, der Gott entweder in seiner Wirklichkeit des subjektiv lebendigen Handelns und Leidens, oder als Geist der Gemeine, als das sich empfindende Geistige, Gemüthliche in seinem Entbehren, seiner Aufopferung, Beseligung und Freudigkeit des Lebens und Wirkens inmitten der daseyenden Welt. Als Mittels für die Darstellung dieses Inhalts darf sich die Malerei, in Betreff auf die Gestalt, der äußerlichen Erscheinung überhaupt bedienen, sowohl der Natur als solcher, als auch des menschlichen Organismus, in sofern derselbe das Geistige klar durch sich hindurchleuchten läßt. — Zum Material dagegen kann sie nicht die schwere Materialität und deren räumlich vollständige Existenz gebrauchen, sondern muß dieß Material, wie sie es mit den Gestalten thut, an sich selbst verinnerlichen. Der erste Schritt, durch welchen das Sinnliche sich in dieser Beziehung dem Geist ent-

gegenhebt, besteht einerseits in der Aufhebung der realen sinnlichen Erscheinung, deren Sichtbarkeit zum bloßen Schein der Kunst verwandelt wird; andererseits in der Farbe, durch deren Unterschiede, Uebergänge und Verschmelzungen diese Verwandlung sich zu Stande bringt. Die Malerei zieht deshalb für den Ausdruck des innern Gemüths die Dreiheit der Raum-Dimensionen in die Fläche als die nächste Innerlichkeit des Aeußeren zusammen, und stellt die räumlichen Entfernungen und Gestalten durch das Scheinen der Farbe dar. Denn die Malerei hat es nicht mit dem Sichtbarmachen überhaupt, sondern mit der sich ebensosehr in sich partikularisirenden, als auch innerlich gemachten Sichtbarkeit zu thun. In der Skulptur und Baukunst werden die Gestalten durch das äußerliche Licht sichtbar. In der Malerei dagegen hat die in sich selbst dunkle Materie in sich selbst ihr Inneres, Ideelles, das Licht; sie ist in sich selbst durchleuchtet, und das Licht ebendeswegen in sich selbst verdunkelt. Die Einheit aber und Ineinsbildung des Lichts und Dunkels ist die Farbe.

Den Gegensatz nun zweitens gegen die Malerei in ein und derselben Sphäre bildet die Musik. Ihr eigentliches Element ist das Innere als solches, die für sich gestaltlose Empfindung, welche sich nicht im Aeußeren und dessen Realität, sondern nur durch die in ihrer Aeußerung schnell verschwindende und sich selber aufhebende Aeußerlichkeit kund zu geben vermag. Ihren Gehalt macht deshalb die geistige Subjektivität in ihrer unmittelbaren, subjektiven Einheit in sich, das menschliche Gemüth, die Empfindung als solche, aus, ihr Material der Ton, ihre Gestaltung die Figuration, das Zusammenstimmen, Sich-Trennen, Verbinden, Entgegensetzen, Widersprechen und Auflösen der Töne nach ihren quantitativen Unterschieden von einander, und ihrem künstlerisch verarbeiteten Zeitmaaß.

Das Dritte endlich zu Malerei und Musik ist die Kunst der Rede, die Poesie überhaupt, die absolute wahrhafte Kunst

des Geistes, und seiner Aeußerung als Geist. Denn alles, was das Bewußtseyn koncipirt und in seinem eigenen Innern geistig gestaltet, vermag allein die Rede aufzunehmen, auszudrücken und vor die Vorstellung zu bringen. Dem Inhalte nach ist deshalb die Poesie die reichste, unbeschränkteste Kunst. Was sie jedoch nach der geistigen Seite hin gewinnt, verliert sie ebensosehr wieder nach der sinnlichen. Indem sie nämlich weder für die sinnliche Anschauung arbeitet, wie die bildenden Künste, noch für die bloß ideelle Empfindung, wie die Musik, sondern ihre im Innern gestalteten Bedeutungen des Geistes nur für die geistige Vorstellung und Anschauung selber machen will, so behält für sie das Material, durch welches sie sich kund giebt, nur noch den Werth eines, wenn auch künstlerisch behandelten Mittels für die Aeußerung des Geistes an den Geist, und gilt nicht als ein sinnliches Daseyn, in welchem der geistige Gehalt eine ihm entsprechende Realität zu finden im Stande sey. Dieß Mittel kann unter den bisher betrachteten nur der Ton, als das dem Geist noch relativ gemäßeste sinnliche Material seyn. Der Ton jedoch bewahrt hier nicht, wie in der Musik, schon für sich selber Gültigkeit, so daß sich in der Gestaltung desselben der einzig wesentliche Zweck der Kunst erschöpfen könnte, sondern erfüllt sich umgekehrt ganz mit der geistigen Welt und dem bestimmten Inhalt der Vorstellung und Anschauung, und erscheint als bloße äußere Bezeichnung dieses Gehalts. Was nun die Gestaltungsweise der Poesie angeht, so zeigt sie sich in dieser Rücksicht als die totale Kunst dadurch, daß sie, was in der Malerei und Musik nur relativ der Fall ist, in ihrem Felde die Darstellungsweise der übrigen Künste wiederholt.

Auf der einen Seite nämlich giebt sie ihrem Inhalte als epische Poesie die Form der Objektivität, welche hier zwar nicht wie in den bildenden Künsten, auch zu einer äußerlichen Existenz gelangt, aber doch eine von der Vorstellung in Form des Objektiven aufgefaßte und für die innere Vorstellung als objektiv

dargeſtellte Welt iſt. Dieß macht die eigentliche Rede als ſolche aus, die ſich in ihrem Inhalt ſelbſt und deſſen Aeußerung durch die Rede genügt.

Andererſeits jedoch iſt die Poeſie umgekehrt ebenſoſehr ſubjektive Rede, das Innere, das ſich als Inneres hervorkehrt, die Lyrik, welche die Muſik zu ihrer Hülfe herzuruft, um tiefer in die Empfindung und das Gemüth hineinzudringen.

Drittens endlich geht die Poeſie auch zur Rede innerhalb einer in ſich beſchloſſenen Handlung fort, die ſich ebenſo objektiv darſtellt, als ſie das Innere dieſer objektiven Wirklichkeit äußert, und deshalb mit Muſik und Gebehrde, Mimik, Tanz u. ſ. f. verſchwiſtert werden kann. Dieß iſt die dramatiſche Kunſt, in welcher der ganze Menſch das vom Menſchen producirte Kunſtwerk reproducirend darſtellt.

Dieſe fünf Künſte bilden das in ſich ſelbſt beſtimmte und gegliederte Syſtem der realen wirklichen Kunſt. Außer ihnen giebt es freilich noch andere unvollkommene Künſte, Gartenbaukunſt, Tanz u. ſ. f., deren wir jedoch nur gelegentlich werden Erwähnung thun können. Denn die philoſophiſche Betrachtung hat ſich nur an die Begriffsunterſchiede zu halten, und die denſelben gemäßen wahrhaften Geſtaltungen zu entwickeln und zu begreifen. Die Natur und die Wirklichkeit überhaupt bleibt zwar nicht bei dieſen beſtimmten Abgränzungen, ſondern weicht in weiterer Freiheit davon ab und man kann es in dieſer Rückſicht oft genug rühmen hören, daß ſich die genialiſchen Produktionen gerade über dergleichen Abſcheidungen erheben müſſen, aber wie in der Natur die Zwitterarten, Amphibien, Uebergänge, ſtatt der Vortrefflichkeit und Freiheit der Natur, nur ihre Ohnmacht bekunden, die in der Sache ſelbſt begründeten, weſentlichen Unterſchiede nicht feſthalten zu können, und dieſelben durch äußere Bedingungen und Einwirkungen verkümmern zu laſſen, ſo geht es auch in der Kunſt mit ſolchen Mittelgat-

tungen, obſchon dieſelben noch Manches Erfreuliche, Anmuthige und Verdienſtliche, wenn auch nicht ſchlechthin Vollendetes, leiſten können. —

Wollen wir uns jetzt nach dieſen einleitenden Bemerkungen und Ueberſichten zur ſpecielleren Betrachtung der einzelnen Künſte ſelbſt hinüber wenden, ſo gerathen wir ſogleich nach einer anderen Seite hin in Verlegenheit. Denn nachdem wir uns bisher mit der Kunſt als ſolcher, dem Ideal und den allgemeinen Formen, zu denen daſſelbe ſich ſeinem Begriffe nach entwickelt, beſchäftigt haben, müſſen wir jetzt in das konkrete Daſeyn der Kunſt und damit in das Empiriſche herübertreten. Hier nun geht es faſt wie in der Natur, deren allgemeine Kreiſe ſich wohl in ihrer Nothwendigkeit begreifen laſſen, in deren wirklichem ſinnlichen Daſeyn aber die einzelnen Gebilde und deren Arten, ſowohl in ihren Seiten, die ſie der Betrachtung darbieten, als auch in ihrer Geſtalt, in der ſie exiſtiren, von ſolchem Reichthum der Mannigfaltigkeit ſind, daß Theils die vielfachſte Weiſe ſich dazu zu verhalten möglich wird, Theils der philoſophiſche Begriff, wenn wir den Maaßſtab ſeiner einfachen Unterſchiede anwenden wollen, nicht auszureichen, und das begreifende Denken vor dieſer Fülle nicht zu Athem kommen zu können ſcheint. Begnügen wir uns aber mit bloßer Beſchreibung und äußerlichen Reflexionen, ſo ſtimmt dieß wiederum mit unſerem Zwecke einer wiſſenſchaftlich ſyſtematiſchen Entwickelung nicht zuſammen. Zu alle dieſem geſellt ſich dann noch die Schwierigkeit, daß jede einzelne Kunſt jetzt für ſich ſchon eine eigene Wiſſenſchaft erfordert, da mit der ſtets wachſenden Liebhaberei zur Kunſtkenntniß der Umfang derſelben immer reicher und breiter geworden iſt. Dieſe Liebhaberei der Dilettanten aber iſt in unſerer Zeit einerſeits durch die Philoſophie ſelber zur Mode gemacht, ſeitdem man hat behaupten wollen, in der Kunſt ſey die eigentliche Religion, das Wahre und Abſolute zu finden, und

ſie ſtehe höher als die Philoſophie, weil ſie nicht abſtrakt ſey, ſondern die Idee zugleich in Realität und für die konkrete Anſchauung und Empfindung enthalte. Andererſeits gehört es heutiges Tages zum vornehmen Weſen in der Kunſt, ſich mit ſolchem Ueberfluß des unendlichſten Details zu befaſſen, für welches von Jedem gefordert wird, daß er etwas Neues ſolle bemerkt haben. Solche kunſtkenneriſche Beſchäftigung iſt eine Art gelehrten Müßiggangs, der ſich's nicht allzuſauer braucht werden zu laſſen. Denn es iſt etwas ſehr Angenehmes, Kunſtwerke zu beſehen, die Gedanken und Reflexionen, welche dabei vorkommen können, aufzufaſſen, die Geſichtspunkte ſich geläufig zu machen, die Andere dabei gehabt haben, und ſo ſelber Urtheiler und Kenner zu werden und zu ſeyn. Je reicher nun dadurch, daß jeder doch zugleich auch etwas Eigenthümliches und Eigenes will herausgefunden haben, die Kenntniſſe und Reflexionen geworden ſind, deſto mehr erheiſcht jetzt jede beſondere Kunſt, ja jeder einzelne Zweig derſelben, die Vollſtändigkeit einer eigenen Abhandlung. Daneben macht dann vollends das Geſchichtliche, das nothwendig hereinkommt, bei Betrachtung und Würdigung von Kunſtwerken die Sache noch gelehrter und weitläufiger. Endlich muß man vieles, ſehr vieles geſehn und wiedergeſehn haben, um über die Einzelheiten eines Kunſtfaches mitſprechen zu können. Nun habe ich zwar Mehreres geſehn, aber doch nicht das Alles, was, um mit vollſtändigem Detail die Materie abzuhandeln, nothwendig wäre. — Allen dieſen Schwierigkeiten wollen wir durch die einfache Erklärung begegnen, daß es innerhalb unſeres Zwecks gar nicht darum zu thun iſt, Kunſtkenntniſſe zu lehren, und hiſtoriſche Gelehrſamkeiten vorzubringen, ſondern nur darum, die weſentlichen allgemeinen Geſichtspunkte der Sache, und deren Beziehung auf die Idee des Schönen in ihrer Realiſation im Sinnlichen der Kunſt philoſophiſch zu erkennen. Und in dieſem Zweck darf uns die vorhin angedeu-

tete Vielseitigkeit der Kunstgebilde letztlich nicht stören, denn auch hier ist trotz dieser Mannigfaltigkeit, das begriffsgemäße Wesen der Sache selbst das Leitende, und wenn dasselbe auch durch das Element seiner Realisation sich vielfach in Zufälligkeiten verliert, so giebt es doch Punkte, an denen es ebensosehr klar heraustritt, und diese Seiten aufzufassen, und philosophisch zu entwickeln ist die Aufgabe, welche die Philosophie zu erfüllen hat.

Erſter Abſchnitt.

Die Architektur.

Die Kunſt, indem ſie ihren Gehalt in das wirkliche Daſeyn zu beſtimmter Exiſtenz heraustreten läßt, wird zu einer beſonderen Kunſt, und wir können deshalb jetzt erſt von einer realen Kunſt und damit von dem wirklichen Anfange der Kunſt ſprechen. Mit der Beſonderheit aber, in ſofern ſie die Objektivität der Idee des Schönen und der Kunſt zu Wege bringen ſoll, iſt ſogleich dem Begriffe nach eine Totalität des Beſondern vorhanden. Wenn daher hier in dem Kreiſe der beſonderen Künſte zuerſt von der Baukunſt gehandelt wird, ſo muß dieß nicht nur den Sinn haben, daß ſich die Architektur als diejenige Kunſt hinſtelle, welche ſich durch die Begriffsbeſtimmung als die zuerſt zu betrachtende ergebe, ſondern es muß ſich ebenſoſehr zeigen, daß ſie auch als die der Exiſtenz nach erſte Kunſt abzuhandeln ſey. Bei der Beantwortung der Frage jedoch, welchen Anfang die ſchöne Kunſt dem Begriffe und der Realität zufolge genommen habe, dürfen wir ſowohl das empiriſch Geſchichtliche als auch die äußerlichen Reflexionen, Vermuthungen und natürlichen Vorſtellungen, die man ſich ſo leicht und vielfältig hierüber machen kann, durchweg ausſchließen.

Man hat nämlich gewöhnlich den Trieb, eine Sache ſich in ihrem Anfange vor Augen zu führen, weil der Anfang die

einfachste Weise ist, in der sie sich zeigt. Dabei behält man im Hintergrunde die dunkle Vorstellung, diese einfache Weise gebe die Sache in ihrem Begriffe und Ursprunge kund, und die Ausbildung solch eines Beginnes bis zu der Stufe hin, um welche es eigentlich zu thun ist, faßt sich dann weiter ebenso leicht durch die triviale Kategorie, daß dieser Fortgang die Kunst nach und nach auf jene Stufe gebracht habe. Der einfache Anfang aber ist seinem Gehalte nach etwas für sich so Unbedeutendes, daß er für das philosophische Denken als durchaus zufällig erscheinen muß, wenn auch gerade deshalb die Entstehung auf diese Weise für das gewöhnliche Bewußtseyn für um so begreiflicher genommen wird. So erzählt man z. B., um den Ursprung der Malerei zu erklären, die Geschichte von einem Mädchen, die den Schattenumriß ihres schlummernden Geliebten nachgezogen habe; für den Anfang der Baukunst wird ebenso bald eine Höhle, bald ein Klotz u. s. f. angeführt. Dergleichen Anfänge sind für sich so verständlich, daß die Entstehung keiner weiteren Erklärung zu bedürfen scheint. Die Griechen insbesondere haben sich für die Anfänge nicht nur der schönen Kunst, sondern auch der sittlichen Institutionen und sonstigen Lebensverhältnisse viel anmuthige Geschichten erfunden, bei denen sich das Bedürfniß, die erste Entstehung vorzustellen befriedigte. Historisch sind solche Anfänge nicht, und doch sollen sie nicht den Zweck haben, die Entstehungsweise aus dem Begriffe verständlich zu machen, sondern die Erklärungsweise soll innerhalb des geschichtlichen Weges stehen bleiben.

Eintheilung.

Wir nun haben den Anfang aus dem Begriff der Kunst so festzustellen, daß die erste Aufgabe der Kunst darin bestehe, das an sich selbst Objektive, den Boden der Natur, die äußere Umgebung des Geistes zu gestalten, und somit dem Innerlichkeitslosen eine Bedeutung und Form einzubilden, welche demselben

äußerlich bleibt, da sie nicht die dem Objektiven selber immanente Form und Bedeutung ist. Die Kunst, der diese Aufgabe gestellt wird, ist, wie wir sahen, die Architektur, welche ihre erste Ausbildung früher gefunden hat, als die Skulptur oder Malerei und Musik.

Wenden wir uns nun zu den frühesten Anfängen der Baukunst hin, so liegt die Hütte, als Wohnung des Menschen, der Tempel, als Umschließung des Gottes und seiner Gemeine als das Nächste da, was sich als das Anfängliche annehmen ließe. Zur näheren Bestimmung dieses Anfangs hat man dann nach dem Unterschiede des Materials gegriffen, mit welchem konnte gebaut werden, und sich gestritten, ob die Architektur vom Holzbau ausgegangen, wie Vitruv meint, welchen auch Hirt bei der gleichen Behauptung vor Augen hat, oder vom Steinbau. Dieser Gegensatz ist allerdings von Wichtigkeit, denn er betrifft nicht nur, wie es beim ersten Blick scheinen kann, das äußere Material, sondern mit diesem äußerlichen Material stehn wesentlich auch die architektonischen Grundformen, wie die Art der Ausschmückung derselben in Zusammenhang. Dennoch aber können wir diesen ganzen Unterschied als eine nur untergeordnete Seite, welche das mehr Empirische und Zufällige angeht, liegen lassen, und uns auf einen wichtigeren Punkt hinwenden.

Bei dem Hause und Tempel und sonstigen Gebäuden nämlich ist das wesentliche Moment, auf welches es hier ankommt, daß dergleichen Gebäulichkeiten bloße Mittel sind, welche einen äußerlichen Zweck voraussetzen. Hütte und Gotteshaus setzen Bewohner, den Menschen, Götterbilder u. s. f., voraus, für welche sie aufgeführt werden. Zunächst also ist ein Bedürfniß, und zwar ein außerhalb der Kunst liegendes Bedürfniß vorhanden, dessen zweckmäßige Befriedigung die schöne Kunst nichts angeht, und noch keine Kunstwerke hervorruft. Der Mensch hat auch Lust zum Springen, Singen, er bedarf der sprachlichen Mittheilung, aber Sprechen, Hüpfen, Schreien und Singen ist

darum noch nicht Poeſie, Tanz und Muſik. Wenn ſich nun aber auch innerhalb der architektoniſchen Zweckmäßigkeit zur Befriedigung beſtimmter Bedürfniſſe, Theils des täglichen Lebens, Theils des religiöſen Kultus oder des Staats, der Drang nach künſtleriſcher Geſtalt und Schönheit hervorthut, ſo haben wir bei dieſer Art der Baukunſt doch ſogleich eine Theilung. Auf der einen Seite ſteht der Menſch, das Subjekt, oder das Bild des Gottes als der weſentliche Zweck, für welchen auf der anderen Seite die Architektur nur das Mittel der Umgebung, der Hülle u. ſ. f. liefert. Mit ſolch einer Theilung in ſich können wir den Anfang, der ſeiner Natur nach das Unmittelbare, Einfache und nicht ſolche Relativität und weſentliche Beziehung iſt, nicht machen, ſondern wir müſſen einen Punkt aufſuchen, wo ſolch ein Unterſchied noch nicht hervortritt.

In dieſer Rückſicht habe ich bereits früher geſagt, daß die Baukunſt der ſymboliſchen Kunſtform entſpreche, und das Princip derſelben als beſondere Kunſt am eigenthümlichſten realiſire, weil die Architektur überhaupt die ihr eingepflanzten Bedeutungen nur im Aeußerlichen der Umgebung anzudeuten befähigt ſey. Soll nun der Unterſchied des für ſich im Menſchen oder Tempelbilde vorhandenen Zwecks der Umſchließung, und des Gebäudes als der Erfüllung dieſes Zwecks im Anfange noch nicht ſtatt finden, ſo werden wir uns nach Bauwerken umzuſehen haben, die gleichſam wie Skulptur-Werke für ſich ſelbſtſtändig daſtehn, und ihre Bedeutung nicht in einem anderen Zweck und Bedürfniß, ſondern in ſich ſelber tragen. Dieß iſt ein Punkt von höchſter Wichtigkeit, den ich noch nirgend herausgehoben gefunden habe, obſchon er im Begriff der Sache liegt, und allein Aufſchluß über die mannigfaltigen äußerlichen Geſtaltungen, und einen Faden durch das Irrgewinde architektoniſcher Formen geben kann. Solch eine ſelbſtſtändige Baukunſt wird ſich nun aber ebenſoſehr auch von der Skulptur wieder dadurch unterſcheiden, daß ſie als Architek-

tur nicht Gebilde producirt, deren Bedeutung das in ſich ſelbſt Geiſtige und Subjektive iſt und an ſich ſelbſt das Princip ſeiner dem Innern durchaus gemäßen Erſcheinung hat, ſondern Werke, die in ihrer äußeren Geſtalt die Bedeutung nur ſymboliſch ausprägen können. Dadurch iſt denn dieſe Art der Architektur ſowohl ihrem Inhalte als ihrer Darſtellung nach *eigentlich ſymboliſcher* Art.

Wie mit dem Princip dieſer Stufe geht es nun auch mit ihrer *Darſtellungsweiſe*. Auch hier will der bloße Unterſchied des Holz- und Steinbaus nicht ausreichen, in ſofern derſelbe auf Abgränzung und Umſchließung eines zu beſonderen religiöſen oder ſonſtigen menſchlichen Zwecken beſtimmten Raumes hindeutet, wie dieß bei Häuſern, Paläſten, Tempeln u. ſ. f. der Fall iſt. Ein ſolcher Raum kann entweder durch Aushöhlung in ſich ſchon feſter, gediegener Maſſen, oder umgekehrt durch Verfertigen umſchließender Wände und Decken geſchehn. Mit Keinem von Beidem darf die ſelbſtſtändige Baukunſt beginnen, die wir deshalb als eine unorganiſche Skulptur bezeichnen können, indem ſie zwar für ſich ſelbſt daſeyende Gebilde aufthürmt, doch dabei nicht etwa den Zweck freier Schönheit und Erſcheinung des Geiſtes in ſeiner ihm adäquaten leiblichen Geſtalt verfolgt, ſondern überhaupt nur eine ſymboliſche Form hinſtellt, welche an ſich ſelbſt eine Vorſtellung anzeigen und ausdrücken ſoll.

Bei dieſem Ausgangspunkt jedoch kann die Architektur nicht ſtehn bleiben. Denn ihr Beruf liegt eben darin, dem für ſich ſchon vorhandenen Geiſt, dem Menſchen, oder ſeinen objektiv von ihm herausgeſtalteten und aufgeſtellten Götterbildern, die äußere Natur als eine aus dem Geiſte ſelbſt durch die Kunſt zur Schönheit geſtaltete Umſchließung heraufzubilden, die ihre Bedeutung nicht mehr in ſich ſelbſt trägt, ſondern dieſelbe in einem Anderen, dem Menſchen und deſſen Bedürfniſſen und Zwecken des Familienlebens, des Staats, Kultus u. ſ. f. findet, und deshalb die Selbſtſtändigkeit der Bauwerke aufgiebt.

Nach dieſer Seite können wir den Fortgang der Architektur darein ſetzen, daß ſie den oben bereits angedeuteten Unterſchied von Zweck und Mittel geſondert hervortreten läßt, und für den Menſchen oder die objektiv durch die Skulptur verarbeitete individuelle Menſchengeſtalt der Götter ein der Bedeutung derſelben analoges architektoniſches Gehäuſe, Paläſte, Tempel u. ſ. w. erbaut.

Das Ende drittens vereinigt beide Momente, und erſcheint daher innerhalb dieſer Trennung zugleich als für ſich ſelbſtſtändig.

Dieſe Geſichtspunkte geben uns als Eintheilung der geſammten Baukunſt folgende Gliederung, welche ebenſo die Begriffsunterſchiede der Sache ſelbſt als auch die hiſtoriſche Entwickelung derſelben in ſich faßt:

Erſtens die eigentlich ſymboliſche oder ſelbſtſtändige Architektur.

Zweitens die klaſſiſche, welche das individuell Geiſtige für ſich geſtaltet, die Baukunſt dagegen ihrer Selbſtſtändigkeit entkleidet und ſie dazu herabſetzt, für die nun ihrerſeits ſelbſtſtändig realiſirten geiſtigen Bedeutungen eine künſtleriſch geformte unorganiſche Umgebung umherzuſtellen.

Drittens die romantiſche Architektur, als ſogenannte mauriſche, gothiſche oder deutſche, in der zwar Häuſer, Kirchen und Paläſte gleichfalls nur die Wohnungen und Sammlungsorte für die bürgerlichen und religiöſen Bedürfniſſe und Beſchäftigungen des Geiſtes ſind, ſich umgekehrt aber auch, gleichſam unbekümmert um dieſen Zweck, für ſich ſelbſtſtändig geſtalten und erheben.

Wenn daher die Architektur ihrem Grundcharakter nach durchweg ſymboliſcher Art bleibt, ſo machen dennoch die Kunſtformen des eigentlich Symboliſchen, Klaſſiſchen und Romantiſchen in ihr das näher Beſtimmende aus, und ſind hier von größerer Wichtigkeit als in den übrigen Künſten. Denn in der

Skulptur greift das Klaſſiſche, in Muſik und Malerei das Romantiſche ſo tief durch das ganze Princip dieſer Künſte hindurch, daß für die Ausbildung des Typus der anderen Kunſtformen nur ein mehr oder weniger enger Spielraum übrig bleibt. In der Poeſie endlich, obſchon ſie am vollſtändigſten die ganze Stufenfolge der Kunſtformen zu Kunſtwerken auszuprägen vermag, werden wir die Eintheilung dennoch nicht nach dem Unterſchiede der ſymboliſchen, klaſſiſchen und romantiſchen Poeſie zu machen haben, ſondern nach der für die Poeſie als beſonderer Kunſt ſpecifiſchen Gliederung in epiſche, lyriſche und dramatiſche Dichtkunſt. Die Architektur hingegen iſt die Kunſt am Aeußerlichen, ſo daß hier die weſentlichen Unterſchiede darin beſtehn, ob dieß Aeußerliche an ſich ſelbſt ſeine Bedeutung erhält, oder als Mittel behandelt wird für einen ihm andern Zweck, oder ſich in dieſer Dienſtbarkeit zugleich als ſelbſtſtändig zeigt. Der erſte Fall ſtimmt mit dem Symboliſchen als ſolchen, der zweite mit dem Klaſſiſchen zuſammen, indem hier die eigentliche Bedeutung für ſich zur Darſtellung gelangt, und ſomit das Symboliſche als bloß äußerliche Umgebung hinzugefügt iſt, wie dieß im Princip der klaſſiſchen Kunſt liegt; die Einigung von Beiden aber geht mit dem Romantiſchen parallel, in ſofern die romantiſche Kunſt ſich zwar des Aeußerlichen zum Ausdrucksmittel bedient, ſich jedoch aus dieſer Realität in ſich zurückzieht, und das objektive Daſeyn deshalb auch zu ſelbſtſtändiger Geſtaltung wieder freilaſſen kann.

Erſtes Kapitel.

Die ſelbſtſtändige ſymboliſche Architektur.

Das erſte urſprüngliche Bedürfniß der Kunſt iſt, daß eine Vorſtellung, ein Gedanke aus dem Geiſte hervorgebracht, durch den Menſchen als ſein Werk producirt und von ihm hingeſtellt werde, wie es in der Sprache Vorſtellungen als ſolche ſind, welche der Menſch mittheilt und für Andere verſtändlich macht. In der Sprache jedoch iſt das Mittheilungsmittel nichts als ein Zeichen, und daher eine ganz willkürliche Aeußerlichkeit. Die Kunſt dagegen darf ſich nicht nur bloßer Zeichen bedienen, ſie muß im Gegentheil den Bedeutungen eine entſprechende ſinnliche Gegenwart geben. Einerſeits alſo ſoll das ſinnlich vorhandene Werk der Kunſt einen innern Gehalt beherbergen, andererſeits hat ſie dieſen Gehalt ſo darzuſtellen, daß ſich erkennen läßt, ſowohl er ſelbſt als ſeine Geſtalt ſey nicht nur eine Realität der unmittelbaren Wirklichkeit, ſondern ein Produkt der Vorſtellung und ihrer geiſtigen Kunſtthätigkeit. Sehe ich z. B. einen wirklichen lebendigen Löwen, ſo giebt mir die einzelne Geſtalt deſſelben die Vorſtellung: Löwe, ganz ebenſo, wie ein abgebildeter. In der Abbildung jedoch liegt noch mehr; ſie zeigt, daß die Geſtalt in der Vorſtellung geweſen ſey, und den Urſprung ihres Daſeyns im Menſchengeiſt und deſſen produktiver Thätigkeit gefunden

habe, so daß wir nun nicht mehr die Vorstellung von einem Gegenstande, sondern die Vorstellung von einer menschlichen Vorstellung erhalten. Daß nun aber ein Löwe, ein Baum als solcher oder irgend ein anderes einzelnes Objekt zu dieser Reproduktion gelange, ist kein ursprüngliches Bedürfniß für die Kunst vorhanden; im Gegentheil haben wir gesehen, daß die Kunst, und vornehmlich die bildende Kunst, gerade mit Darstellung solcher Gegenstände, um an ihnen die subjektive Geschicklichkeit des Scheinenmachens zu bekunden, schließt. Das ursprüngliche Interesse geht darauf, die ursprünglichen objektiven Anschauungen, die allgemeinen wesentlichen Gedanken sich und Andern vor Augen zu bringen. Dergleichen Völkeranschauungen jedoch sind zunächst abstrakt und in sich selber unbestimmt, so daß nun der Mensch, um sie sich vorstellig zu machen, nach dem in sich eben so Abstrakten, dem Materiellen als solchen, dem Massenhaften und Schweren, greift, das zwar einer bestimmten aber nicht einer in sich konkreten und wahrhaft geistigen Gestalt fähig ist. Das Verhältniß des Inhalts und der sinnlichen Realität, durch welche derselbe aus der Vorstellung in die Vorstellung eingehn soll, wird hierdurch bloß symbolischer Art seyn können. Zugleich aber steht nun ein Bauwerk, das eine allgemeine Bedeutung für Andere kund thun soll, aus keinem anderen Zwecke da, als um dieß Höhere in sich auszudrücken, und ist deshalb ein selbstständiges Symbol eines schlechthin wesentlichen, allgemein gültigen Gedankens, eine um ihrer selbst willen vorhandene, wenn auch lautlose Sprache für die Geister. Die Produktionen dieser Architektur sollen also durch sich selbst zu denken geben, allgemeine Vorstellungen erwecken, ohne eine bloße Einhüllung und Umgebung sonst schon für sich gestalteter Bedeutungen zu seyn. Deshalb darf denn aber die Form, die solch einen Gehalt durch sich hindurchscheinen läßt, nicht nur als Zeichen gelten können, wie man z. B. bei uns Verstorbenen Kreuze errichtet, oder Steine zur Erinnerung an Schlachten zusammenhäuft. Denn Zeichen

dieſer Art ſind wohl geeignet, Vorſtellungen zu erregen, aber ein Kreuz, ein Steinhaufen deuten nicht durch ſich ſelbſt auf die Vorſtellung hin, welche zu erwecken der Zweck iſt, ſondern können eben ſo gut an vieles Andere erinnern. Dieß macht den allgemeinen Begriff dieſer Stufe aus.

Man kann in dieſer Hinſicht ſagen, daß ganze Nationen ſich ihre Religion, ihre tiefſten Bedürfniſſe nicht anders, als bauend oder doch vornehmlich architektoniſch, auszuſprechen gewußt haben. Weſentlich jedoch, wie aus dem erhellt, was wir ſchon bei Gelegenheit der ſymboliſchen Kunſtform geſehn haben, wird dieß nur im Orient der Fall ſeyn, und beſonders tragen die Konſtruktionen der älteren Kunſt Babyloniens, Indiens und Aegyptens, welche Theils nur in Ruinen vorhanden ſind, die allen Zeiten und Revolutionen zu trotzen vermochten, und die uns ebenſo wegen des bloß Phantaſtiſchen als wegen des Ungeheuern und Maſſenhaften in Verwunderung und Staunen ſetzen, entweder vollſtändig dieſen Charakter, oder ſind zum großen Theil aus demſelben hervorgegangen. Es ſind Werke, deren Erbauung das ganze Wirken und Leben der Nationen zu beſtimmten Zeiten ausmacht.

Fragen wir jedoch nach einer näheren Gliederung dieſes Kapitels und der Hauptgebilde, welche hierher gehören, ſo kann bei dieſer Architektur nicht, wie bei der klaſſiſchen und romantiſchen, von beſtimmten Formen, von der des Hauſes z. B., ausgegangen werden, denn es läßt ſich hier kein für ſich feſter Inhalt und damit auch keine feſte Geſtaltungsweiſe als das Princip angeben, das ſich dann in ſeiner Fortentwickelung auf den Kreis der verſchiedenen Werke bezöge. Die Bedeutungen nämlich, welche zum Inhalt genommen werden, bleiben, wie im Symboliſchen überhaupt, gleichſam unförmliche allgemeine Vorſtellungen, elementariſche, vielfach geſonderte und durcheinandergeworfene Abſtraktionen des Naturlebens mit Gedanken der geiſtigen Wirklichkeit gemiſcht, ohne als Momente eines Subjektes ideell zu-

ſammengefaßt zu ſeyn. Dieſe Losgebundenheit macht ſie höchſt mannigfaltig und wechſelnd, und der Zweck der Architektur beſteht nur darin, bald dieſe bald jene Seite für die Anſchauung ſichtbar herauszuſetzen, ſie zu ſymboliſiren und durch Menſchenarbeit vorſtellig werden zu laſſen. Bei dieſer Vielfachheit des Inhalts kann deshalb hier weder erſchöpfend noch ſyſtematiſch davon zu ſprechen die Meinung ſeyn, und ich muß mich deshalb darauf beſchränken, nur das Wichtigſte, ſo weit es möglich iſt, in den Zuſammenhang einer vernünftigen Gliederung zu bringen.

Die leitenden Geſichtspunkte ſind kurz folgende.

Als Inhalt forderten wir ſchlechthin allgemeine Anſchauungen, in welchen die Individuen und Völker einen innern Halt, einen Einheitspunkt ihres Bewußtſeyns haben. So iſt denn der *nächſte* Zweck ſolcher für ſich ſelbſtſtändigen Bauten auch nur der, ein Werk zu errichten, welches eine *Vereinigung* ſey der Nation oder Nationen, ein Ort, um den ſie her ſich ſammeln. Damit kann ſich jedoch auch näher der Zweck verbinden, durch die Geſtaltungsweiſe ſelbſt darzuthun, was überhaupt das Vereinigende der Menſchen ſey, die religiöſen Vorſtellungen der Völker, wodurch dergleichen Werke dann zugleich einen beſtimmteren Inhalt für ihren ſymboliſchen Ausdruck erhalten.

Weiterhin *zweitens* aber kann ſich die Architektur nicht in dieſer anfänglichen *totalen* Beſtimmung halten, ſondern die ſymboliſchen Gebilde *vereinzeln* ſich, der ſymboliſche Gehalt ihrer Bedeutungen beſtimmt ſich näher, und läßt dadurch auch ihre Formen ſich feſter von einander unterſcheiden, wie z. B. bei den Lingams-Säulen, Obelisken u. ſ. f. Auf der anderen Seite drängt ſich die Baukunſt in ſolcher vereinzelnden Selbſtſtändigkeit an ihr ſelbſt dazu fort, zur *Skulptur* überzugehn, organiſche Formen von Thiergeſtalten, menſchlichen Figuren anzunehmen, ſie jedoch in's Koloſſale hin maſſenhaft auszudehnen, an einander zu reihen, Wände, Mauern, Thore, Gänge hinzuzufügen, und dadurch das Skulpturartige an ihnen ſchlechthin architekto-

nisch zu behandeln. Die ägyptischen Sphinxe, Memnonen und großen Tempelbauten z. B. gehören hieher.

Drittens beginnt die symbolische Baukunst den Uebergang zur klassischen zu zeigen, indem sie die Skulptur von sich ausschließt, und sich zu einem Gehäuse für andere nicht unmittelbar selber architektonisch ausgedrückte Bedeutungen zu machen anfängt.

Zur näheren Verdeutlichung dieses Stufenganges will ich an einige bekannte Hauptwerke erinnern.

1. Architektur-Werke zur Vereinigung der Völker erbaut.

„Was ist heilig?" fragt Göthe einmal in einem Distichon, und antwortet: „das ist's, was viele Seelen zusammen bindet." In diesem Sinne können wir sagen, das Heilige mit dem Zweck dieses Zusammenhalts und als dieser Zusammenhalt habe den ersten Inhalt der selbstständigen Baukunst ausgemacht. Das nächste Beispiel hiefür liefert uns die Sage vom babylonischen Thurmbau. In den weiten Ebenen des Euphrat errichtet der Mensch ein ungeheures Werk der Architektur; gemeinsam erbaut er es, und die Gemeinsamkeit der Konstruktion wird zugleich der Zweck und Inhalt des Werkes selbst. Und zwar bleibt diese Stiftung eines gesellschaftlichen Verbandes keine bloß patriarchalische Vereinigung, im Gegentheil hat die bloße Familieneinheit sich gerade aufgehoben, und der in die Wolken sich erhebende Bau ist das sich Objektivwerden dieser aufgelösten früheren und die Realisation einer neuen erweiterten Einigung. Die Gesammtheit der damaligen Völker hat daran gearbeitet, und wie sie alle zu einander traten, um dieß eine unermeßliche Werk zu Stande zu bringen, sollte das Produkt ihrer Thätigkeit das Band seyn, das sie durch den aufgewühlten Grund und Boden, durch die zusammengefügte Steinmasse und die gleichsam architektonische Bebauung des Landes, wie bei uns es Sitte, Gewohnheit und die gesetzliche Verfassung des Staats thun, an einander knü-

pfte. Ein ſolcher Bau iſt dann zugleich ſymboliſch, indem er das Band, das er iſt, nur andeutet, weil er in ſeiner Form und Geſtalt das Heilige, an und für ſich die Menſchen Vereinigende nur in äußerlicher Weiſe auszudrücken im Stande iſt. Daß von dem Mittelpunkt der Vereinigung zu ſolch einem Werke die Völkerſchaften wieder auseinander gegangen, iſt dann in dieſer Tradition gleichfalls ausgeſprochen.

Ein anderes wichtigeres Bauwerk, das ſchon einen ſicherern hiſtoriſchen Boden hat, iſt der Thurm des Belus, von welchem Herodot uns (I. c. 181) Kunde giebt. In welchem Verhältniß derſelbe zu dem der Bibel ſtehe, wollen wir hier nicht unterſuchen. Einen Tempel in unſerem Sinne des Worts dürfen wir dieſen ganzen Bau nicht nennen, eher einen Tempelbezirk, in Quadratform, von jeder Seite zu zwei Stadien Länge, mit ehernen Pforten als Eingang. In der Mitte dieſes Heiligthums, erzählt Herodot, der dieß koloſſale Werk noch geſehen, war ein dichtgemauerter Thurm (nicht hohl inwendig, ſondern maſſiv, ein πύργος στερεὸς) erbaut, von der Länge und Breite eines Stadiums, auf dieſem ſteht noch ein anderer, und wieder ein anderer auf dieſem, und ſo fort bis auf acht Thürme. Außen herum geht ein Weg bis ganz hinauf; und ziemlich in der Mitte der Höhe iſt ein Raſtort mit Bänken zum Ausruhen für die Hinaufſteigenden. Auf dem letzten Thurm aber iſt ein großer Tempel, und in dem Tempel liegt ein großes wohlgebettetes Lagerpolſter, und davor ſteht ein goldener Tiſch. Ein Standbild jedoch iſt nicht im Tempel errichtet, auch hält ſich bei Nacht kein Menſch dort auf, ausgenommen eine von den einheimiſchen Frauen, die der Gott von Allen ſich auserwählt, wie die Chaldäer, die Prieſter dieſes Gottes, ſagen. Auch behaupten die Prieſter (c. 182), der Gott ſelbſt beſuche den Tempel und ruhe auf dem Lager aus. Herodot erzählt nun zwar (c. 183), daß auch unten in dem Heiligthum noch ein anderer Tempel ſey, worin ein großes Bild des Gottes von Gold ſitze, mit ei-

nem großen Tische von Golde vor sich, und spricht zugleich von zwei großen Altären außerhalb des Tempels, an welchen die Opfer dargebracht wurden; dessenungeachtet aber können wir diesen Riesenbau nicht mit Tempeln in griechischem oder modernem Sinne gleich stellen. Denn die sieben ersten Würfel sind ganz massiv, und nur der oberste achte ein Aufenthalt für den unsichtbaren Gott, der dort oben keiner Anbetung von Seiten der Priester oder der Gemeinde genoß. Das Standbild war unten, außerhalb des Baues, so daß sich also das ganze Werk eigentlich selbstständig für sich erhebt, und nicht gottesdienstlichen Zwecken dient, obschon es kein bloßer abstrakter Vereinigungspunkt mehr ist, sondern ein Heiligthum. Die Form bleibt hier zwar noch der Zufälligkeit überlassen, oder wird nur durch den materiellen Grund der Festigkeit als Würfel bestimmt, zugleich aber tritt die Forderung ein, nach einer Bedeutung zu suchen, welche für das Werk als Ganzes genommen, eine nähere symbolische Bestimmung abgeben kann. Wir müssen dieselbe, obschon dieß von Herodot nicht ausdrücklich angeführt wird, in der Zahl der massiven Stockwerke finden. Es sind ihrer sieben, mit dem achten für den nächtlichen Aufenthalt des Gottes darüber. Die Siebenzahl aber symbolisirt wahrscheinlich die sieben Planeten und Himmels-Sphären.

Auch in Medien gab es in solcher Symbolik erbaute Städte, wie z. B. Ekbatana mit seinen sieben Ringmauern, von denen Herodot (I, c. 98) anführt, daß jede, Theils durch die Anhöhe, an deren Abhang sie erbaut worden, Theils aber aus Absicht und Kunst, höher sey, als die andere, und die Schutzwehren verschiedenartig gefärbt; weiß an der ersten, an der zweiten schwarz, an der dritten Ringmauer purpurfarben, an der vierten blau und an der fünften roth; an der sechsten aber mit Silber, an der siebenten mit Gold überzogen; innerhalb dieser letzten stand die Königsburg und der Schatz. „Ekbatana," sagt Creuzer in seiner Symbolik über diese Bauart (I, S. 469), „die Meder-

ſtadt mit der Königsburg in der Mitte, ſtellt mit ihren ſieben Mauerkreiſen und mit den Zinnen darauf, von ſieben verſchiedenen Farben, die Sphären des Himmels dar, die die Sonnenburg umſchließen."

2. Architektur-Werke, zwiſchen Baukunſt und Skulptur ſchwankend.

Das Nächſte, wozu wir jetzt fortſchreiten müſſen, liegt darin, daß die Architektur ſich zu ihrem Inhalt konkretere Bedeutungen nimmt, und zu deren mehr ſymboliſcher Darſtellung auch nach konkreteren Formen greift, welche ſie jedoch, mag ſie dieſelben vereinzeln oder zu großen Bauten zuſammenſtellen, nicht in der Weiſe der Skulptur, ſondern in ihrem eigenen ſelbſtſtändigen Gebiete architektoniſch benutzt. Für dieſe Stufe nun müſſen wir ſchon in's Speciellere gehn, obſchon hier weder von Vollſtändigkeit noch von einer Entwickelung a priori die Rede ſeyn kann, da die Kunſt, in ſofern ſie in ihren Werken zur Breite der wirklichen hiſtoriſchen Weltanſchauungen und religiöſen Vorſtellungen fortgeht, ſich auch in's Zufällige hinein verliert. Die Grundbeſtimmung iſt nur die, daß ſich Skulptur und Architektur vermiſchen, wenn auch die Baukunſt das Durchgreifende bleibt.

a) Es iſt ſchon früher bei Gelegenheit der ſymboliſchen Kunſtform erwähnt worden, daß im Orient vielfach die allgemeine Lebenskraft der Natur, nicht die Geiſtigkeit und Macht des Bewußtſeyns, ſondern die produktive Gewalt der Zeugung herausgehoben und verehrt wurde. Beſonders in Indien war dieſer Dienſt allgemein, auch nach Phrygien und Syrien zog er ſich unter dem Bilde der großen Göttin, der Befruchtenden, hin, eine Vorſtellung, welche ſelbſt die Griechen aufnahmen. Näher nun wurde die Anſchauung der allgemeinen produktiven Naturkraft in der Geſtalt der animaliſchen Zeugungsglieder, Phallus und Lingam, dargeſtellt und heilig gehalten. Dieſer Kultus fand

hauptsächlich in Indien seine Ausbreitung, doch auch die Aegypter waren, wie Herodot erzählt (II, c. 48), demselben nicht fremd. Bei den Dionysusfesten wenigstens kommt Aehnliches vor; „anstatt der Phallen aber," sagt Herodot, „haben sie andere Bilder von der Länge einer Elle erfunden, mit einem Faden zum Ziehen, welche die Weiber herumtragen, wobei sich das Schaamglied immer hebt, das nicht viel kleiner ist, als der übrige Leib." Die Griechen nahmen den ähnlichen Dienst gleichfalls an, und Herodot berichtet ausdrücklich (c. 49), daß Melampus, mit dem ägyptischen Opferfest des Dionysus nicht unbekannt, den Phallus, der dem Gotte zu Ehren umgetragen wird, eingeführt habe. Hauptsächlich in Indien nun gingen von dieser Art der Verehrung der Zeugungskraft in der Form der Zeugungsglieder auch Bauwerke in dieser Gestalt und Bedeutung aus; ungeheure säulenartige Gebilde, aus Stein, wie Thürme massiv aufgerichtet, unten breiter als oben. Sie waren ursprünglich für sich selber Zweck, Gegenstände der Verehrung, und erst später fing man an, Oeffnungen und Aushöhlungen darin zu machen und Götterbilder hineinzustellen, was sich noch in den griechischen Hermen, portativen Tempelhäuschen, erhalten hat. Den Ausgangspunkt aber bilden in Indien die unausgehöhlten Phallus-Säulen, die sich später erst in Schaale und Kern theilten, und zu Pagoden wurden. Denn die ächt indischen Pagoden, welche man wesentlich von späteren muhamedanischen und sonstigen Nachahmungen unterscheiden muß, gehn in ihrer Konstruktion nicht von der Form des Hauses aus, sondern sind schmal und hoch, und haben ihre erste Grundform von jenen säulenmäßigen Bauten. Die gleiche Bedeutung und Form findet sich auch in der von der Phantasie erweiterten Anschauung des Berges Meru wieder, der als Quirl in dem Milchmeer vorgestellt ist, woraus die Welt erzeugt wird. Aehnlicher Säulen erwähnt auch Herodot; Theils in Form des männlichen Gliedes, Theils mit dem weiblichen Schaamtheile. Er schreibt die Errichtung derselben

dem Seſoſtris zu (II, c. 162), der ſie überall auf ſeinen Kriegszügen bei allen Völkern, welche er überwunden hatte, aufſtellte. Doch zu Herodot's Zeit ſtanden die meiſten dieſer Säulen nicht mehr; nur in Syrien hat Herodot deren (c. 106) ſelber geſehen. Daß er ſie jedoch ſämmtlich dem Seſoſtris zutheilt, hat wohl ſeinen Grund nur in der Tradition, der er folgt; außerdem erklärt er ſie ganz in griechiſchem Sinne, indem er die natürliche Bedeutung in eine das Sittliche betreffende umwandelt, und deshalb erzählt: „wo Seſoſtris während ſeines Kriegszuges auf Völker ſtieß, welche tapfer waren im Kampf, da ſetzte er in ihrem Lande Säulen mit Inſchriften, die ſeinen Namen und den ſeines Landes, und daß er dieſe Völker ſich unterworfen habe, anzeigten. Wo er dagegen ohne Widerſtand ſiegte, da zeichnete er außer dieſer Inſchrift auf die Säulen auch noch ein weibliches Schaamglied hin, um kund zu geben, daß dieſe Völker feig im Kampfe geweſen ſeyen."

b) Aehnliche Werke, welche zwiſchen der Architektur und Skulptur ſtehen, finden ſich ferner hauptſächlich in Aegypten. Hierher gehören z. B. die Obelisken, welche ihre Form zwar nicht aus der organiſch-lebendigen Natur, von Pflanzen, Thieren oder der Menſchengeſtalt hernehmen, ſondern von ganz regelmäßiger Geſtalt ſind, doch gleichfalls noch nicht mit dem Zweck, zu Häuſern oder Tempeln zu dienen, ſondern frei für ſich ſelbſtſtändig daſtehn, und die ſymboliſche Bedeutung von Sonnenſtrahlen haben. „Mithras," ſagt Creuzer (Symb., 2. Ausg., S. 469), „der Meder oder Perſer, regiert in der Sonnenſtadt Aegyptens (zu On-Heliopolis), und wird dort von einem Traume erinnert, Obelisken zu bauen, ſo zu ſagen Sonnenſtrahlen in Stein, und Buchſtaben darauf einzugraben, die man die ägyptiſchen nennt." Schon Plinius giebt dieſe Bedeutung der Obelisken an (XXXVI, 14 und XXXVII, 8). Sie waren der Gottheit der Sonne geweiht, deren Strahlen ſie auffangen und zugleich darſtellen ſoll-

ten. Auch in persischen Bildwerken kommen Feuerstrahlen vor, die aus Säulen aufsteigen (Creuzer I, S. 778).

Nächst den Obelisken müssen wir hauptsächlich der Memnonen Erwähnung thun. Die großen Memnons-Statuen zu Thebe, von welchen noch Strabo die eine ganz erhalten und aus Einem Steine sah, während die andere, welche beim Sonnenaufgang erklang, schon zu seiner Zeit verstümmelt war, hatten menschliche Gestalt. Es waren zwei sitzende kolossale menschliche Figuren, durch ihre Grandiosität und Massenhaftigkeit mehr unorganisch und architektonisch, als skulpturartig, wie denn auch Memnons-Säulen Reihenweise vorkommen, und dadurch, daß sie nur in solcher gleichen Ordnung und Größe Gültigkeit haben, von dem Zwecke der Skulptur ganz zu dem der Baukunst heruntertreten. Hirt (Gesch. d. Bauk., I, S. 69) deutet die kolossale Klangstatue, von welcher Pausanias sagt, daß die Aegypter sie als das Bild des Phamenoph ansähen, nicht auf eine Gottheit, sondern eher auf einen König, der hier, wie Osymandyas und Andere, sein Denkmal hatte. Doch sollen diese großartigen Bildwerke wohl eine bestimmtere oder unbestimmtere Vorstellung von etwas Allgemeinem geben. Die Aegypter und Aethiopier verehrten den Memnon, den Sohn der Morgenröthe, und opferten ihm, wenn die Sonne ihre ersten Strahlen sendet, wodurch das Bildniß mit seiner Stimme die Anbetenden begrüßte. So ist es als tönend und stimmegebend nicht bloß nach seiner Gestalt von Wichtigkeit und Interesse, sondern durch sein Seyn lebendig, bedeutsam, offenbarend, wenn auch zugleich nur symbolisch andeutend.

Ebenso, wie mit den kolossalen Memnonsstatuen, verhält es sich mit den Sphinxen, die ich in Rücksicht auf ihre symbolische Bedeutung schon früher besprochen habe. Man findet die Sphinxe in Aegypten nicht nur in ungeheurer Anzahl, sondern auch von der stupendesten Größe. Eine der berühmtesten Sphinxe ist diejenige, welche in der Nähe der Pyramidengruppe von

Kairo ſteht. Ihre Länge beträgt 148′, ihre Höhe von den Klauen bis zum Kopf 65′, die vorn hingelagerten Füße von der Bruſt bis zur Spitze der Klauen 57′, und die Höhe der Klauen 8′. Doch dieſe ungeheure Maſſe iſt nicht etwa erſt ausgehauen und dann nach dem Ort, den ſie jetzt noch einnimmt, hingebracht, ſondern als man bis zu ihrer Baſis grub, fand man, daß der Boden aus Kalkſtein beſtehe, ſo daß ſich zeigte, das ganze immenſe Werk ſey aus einem Felſen ausgehauen, von welchem es noch einen Theil bildet. Dieß immenſe Gebilde nähert ſich zwar mehr der eigentlichen Skulptur in deren koloſſalſtem Maaßſtabe; ebenſoſehr jedoch wurden die Sphinxe auch zu Gängen reihenweiſe nebeneinandergeſtellt, wodurch ſie ſogleich einen vollſtändig architektoniſchen Charakter erhalten.

c) Solche ſelbſtſtändige Geſtaltungen bleiben nun überhaupt nicht nur vereinzelt ſtehen, ſondern werden zu großen, tempelartigen Bauten, Labyrinthen, unterirdiſchen Exkavationen vervielfältigt, in Maſſen benutzt, mit Mauern umſchloſſen u. ſ. f.

Was nun erſtlich die ägyptiſchen Tempelbezirke angeht ſo beſteht der Hauptcharakter dieſer großen Architektur, mit der wir neuerdings hauptſächlich durch die Franzoſen näher ſind bekannt gemacht worden, darin, daß es offene Konſtruktionen ſind, ohne Bedachung, Thore, Gänge, zwiſchen Wandungen, vornehmlich zwiſchen Säulenhallen und ganzen Wäldern von Säulen, Werke vom größten Umfange und innerer Vielſeitigkeit, die für ſich in ſelbſtſtändiger Wirkung, ohne zur Behauſung und Umſchließung eines Gottes oder der anbetenden Gemeine zu dienen, ebenſoſehr durch das Koloſſale ihrer Maaße und Maſſen die Vorſtellung in Erſtaunen ſetzen, als die einzelnen Formen und Geſtalten für ſich das ganze Intereſſe in Anſpruch nehmen, indem ſie als Symbole für ſchlechthin allgemeine Bedeutungen aufgerichtet ſind, oder auch die Stelle der Bücher vertreten, in ſofern ſie die Bedeutungen nicht durch deren Geſtaltungsweiſe kund geben, ſondern durch Schriften, Bildwerke, die in die

Flächen eingegraben sind. Eines Theils kann man diese riesenhaften Bauten eine Sammlung von Skulptur-Bildern nennen, doch kommen dieselben meist in solcher Anzahl und Wiederholung ein und derselben Gestalt vor, daß sie zu Reihen werden, und eben ihre dadurch architektonische Bestimmung nur in dieser Reihe und Ordnung erhalten, die dann aber wiederum ein Zweck für sich ist, und nicht etwa nur Gebälke und Bedachungen trägt.

Die größeren Bauten dieser Art fingen an mit einem gepflasterten Wege, hundert Fuß breit, wie Strabo erzählt, und drei- bis viermal so lang. Zu jeder Seite dieses Ganges (δρόμος) standen Sphinxe, in Reihen von fünfzig bis hundert, in der Höhe von zwanzig bis dreißig Fußen. Nun folgt ein großartiges Prachtthor (πρόπυλον), oben schmäler als unten, mit Pylonen, Pfeilern von ungeheurer Masse, zehn- bis zwanzigmal höher als die Höhe eines Menschen; Theils frei und selbstständig, Theils in Mauern, Prachtgewänden, die ebenfalls frei für sich bis zu der Höhe von fünfzig bis sechszig Fuß, unten breiter als oben, schief hinaufsteigen, ohne in Verbindung mit Quermauern zu stehn, Balken zu tragen, und so ein Haus zu bilden. Im Gegentheil zeigen sie im Unterschiede senkrechter Mauern, welche mehr auf die Bestimmung des Tragens hindeuten, daß sie zur selbstständigen Architektur gehören. Hin und wieder lehnen sich Memnonen an solche Mauern, welche auch Gänge bilden, und ganz mit Hieroglyphen oder ungeheuren Steingemälden bedeckt sind, so daß sie den Franzosen, die sie neuerdings sahen, wie gedruckter Kattun vorkamen. Man kann sie wie Bücherblätter betrachten, welche durch diese räumliche Umgrenzung wie Glockentöne Geist und Gemüth zum Staunen, Sinnen, Denken unbestimmt erwecken. Die Thore folgen mehrfach auf einander und wechseln mit Reihen von Sphinxen; oder ein offener Platz, von der allgemeinen Mauer umschlossen, thut sich auf, mit Säulengängen an diesen Mauern.

Dann kommt ein bedeckter Platz, der nicht zur Wohnung dient, sondern ein Säulenwald ist, dessen Säulen keine Wölbung, sondern Steinplatten tragen. Nach diesen Sphinx-Gängen, Säulenreihen, Wandungen mit Hieroglyphen überſäet, nach einem Vorbau mit Flügeln, vor denen sich Obelisken aufgerichtet finden, und Löwen hinlagern, oder auch wieder erst nach Vorhöfen oder mit schmäleren Gängen umgeben, schließt sich dem Ganzen der eigentliche Tempel, das Heiligthum (σηκὸς) an, nach Strabo von mäßiger Größe, das entweder ein Bild des Gottes in sich hatte, oder nur eine Thiergestalt. Dieß Gehäuse für die Gottheit war hin und wieder eine Monolith, wie Herodot z. B. (II, c. 155) vom Tempel zu Buto erzählt, er sey aus einem Stück in die Höhe und Länge gearbeitet, das bei gleichen Wänden überall vierzig Ellen messe, und auch als Schlußdecke liege wieder ein Stein darauf mit einem vier Ellen breiten Gesimse. Im Allgemeinen aber sind die Heiligthümer so klein, daß eine Gemeine nicht Platz darin hat; eine Gemeine aber gehört zum Tempel, sonst ist derselbe nur eine Büchse, eine Schatzkammer, ein Aufbewahrungsort heiliger Bildnisse u. s. f.

In solcher Weise gehen solche Bauten mit Reihen von Thiergestaltungen, Memnonen, immensen Thoren, Mauern, Kolonaden von den stupendesten Dimensionen, bald weiter, bald enger, mit einzelnen Obelisken u. s. f. Stunden weit fort, auf daß man zwischen so großen staunenswürdigen menschlichen Werken, die zum Theil nur einen specielleren Zweck in den verschiedenen Akten des Kultus haben, herumwandle, und sich von diesen aufgethürmten Steinmassen, was das Göttliche sey, sagen und offenbaren lasse. Denn näher sind zugleich diesen Gebäulichkeiten überall symbolische Bedeutungen eingewebt, so daß sich die Anzahl der Sphinxe, Memnonen, die Stellung der Säulen und Gänge auf die Tage des Jahres, die zwölf himmlischen Zeichen, die sieben Planeten, die großen Perioden des Mondlaufes u. s. f. beziehn. Theils hat sich die Skulptur hier noch

nicht von der Architektur losgemacht, Theils ist wiederum das eigentlich Architektonische, die Maaße, Abstände, Anzahl der Säulen, Mauern, Stufen u. s. f. so behandelt, daß diese Verhältnisse nicht ihren eigentlichen Zweck in sich selbst, ihrer Symmetrie, Eurhythmie und Schönheit finden, sondern symbolisch bestimmt werden. Dadurch zeigt sich dieß Bauen und Schaffen als Zweck für sich, als selber ein Kultus, zu welchem sich Volk und König vereinen. Viele Werke, wie Kanäle, der See des Möris, überhaupt Wasserbauten, bezogen sich zwar auf den Ackerbau und die Ueberschwemmungen des Nils. So ließ z. B. Sesostris, wie Herodot (II, c. 108) berichtet, das ganze Land, das bisher beritten und befahren worden, des Trinkwassers wegen, mit Kanälen durchschneiden, und machte dadurch Pferde und Wagen unnütz. Die Hauptwerke aber blieben jene religiösen Bauten, welche die Aegypter instinktartig, wie die Bienen ihre Zellen bauen, emporthürmten. Ihr Eigenthum war regulirt, die übrigen Verhältnisse gleichfalls, der Boden unendlich fruchtbar, und bedurfte keiner mühsamen Kultur, so daß die Arbeit fast nur in Säen und Erndten bestand. Andere Interessen und Thaten, wie sie sonst die Völker vollbringen, kommen wenige vor, außer den Erzählungen der Priester von Sesostris Unternehmungen zur See, finden sich keine Nachrichten von Seefahrten; im Ganzen blieben die Aegypter auf dieses Bauen und Konstruiren in ihrem eigenen Lande beschränkt. Die selbstständige *symbolische* Architektur aber giebt den Haupttypus ihrer großartigsten Werke ab, weil sich hier das menschliche Innere, das Geistige in seinen Zwecken, Außengestalten, noch nicht selbst erfaßt und zum Objekt und Produkt seiner freien Thätigkeit gemacht hat. Das Selbstbewußtseyn ist noch nicht zur Frucht gereift, noch nicht fertig für sich, sondern treibend, suchend, ahnend, fort und fort producirend, ohne absolute Befriedigung, und deshalb ohne Rast. Denn erst in der dem Geiste gemäßen Gestalt befriedigt sich der in sich fertige Geist, und be-

gränzt ſich in ſeinem Hervorbringen. Das ſymboliſche Kunſtwerk dagegen bleibt mehr oder weniger gränzenlos.

Zu ſolchen Gebilden der ägyptiſchen Baukunſt gehören nun auch die ſogenannten Labyrinthe, Höfe mit Säulengängen, umher Wege zwiſchen Wandungen, räthſelhaft verſchlungen, doch nicht zu der läppiſchen Aufgabe, den Ausgang zu finden, durcheinandergewirrt, ſondern zu einem ſinnvollen Umherwandeln unter ſymboliſchen Räthſeln. Denn dieſe Wege ſollten, wie ich ſchon früher angedeutet habe, in ihrem Laufe den Lauf der Himmelskörper nachbilden und vorſtellig machen. Sie ſind Theils über, Theils unter der Erde gebaut, außer den Gängen mit ungeheuern Kammern und Sälen verſehen, deren Wände mit Hieroglyphen bedeckt ſind. Das größte Labyrinth, das Herodot ſelber geſehen hat, war das unweit des Sees Möris. Er ſagt (II, c. 148), er habe es größer gefunden, als es mit Worten zu beſchreiben ſey, und es übertreffe ſelbſt die Pyramiden. Den Bau ſchreibt er den zwölf Königen zu und ſchildert ihn folgendermaßen. Das ganze Gebäude, von ein und derſelben Mauer umgeben, beſtehe aus zwei Stockwerken, einem unter und einem über der Erde. Zuſammen enthielten ſie dreitauſend Gemächer, fünfzehnhundert jedes. Das obere Stockwerk, das Herodot allein beſichtigen durfte, war in zwölf nebeneinander liegende Höfe getheilt, mit gegenüberſtehenden Thoren, ſechs gegen Norden und ſechs gegen Süden, und jeder Hof war mit einem Säulengang umgeben, aus weißem, genau behauenem Geſtein. Aus den Höfen, ſagt Herodot ferner, geht es in die Gemächer, aus den Gemächern in die Säle, aus den Sälen in andere Räume, und aus den Gemächern in die Höfe. Dieſe letztere Angabe, meint Hirt (Geſch. d. Baukunſt b. d. Alten, I, S. 75), mache Herodot nur zur näheren Beſtimmung, daß die Gemächer zunächſt an den Hofräumen anlagen. Von den labyrinthiſchen Gängen ſagt Herodot, daß die vielen Gänge durch die bedeckten Räume und die mannigfaltigen Krümmungen zwiſchen den Gehöften ihn mit

tausendfachem Staunen erfüllt hätten. Plinius beschreibt (XXXVI, 19) sie als dunkel, für den Fremdling durch ihre Windungen ermüdend, und beim Oeffnen der Thüren entstände in ihnen ein donnerähnliches Getöse, und aus Strabo, der als Augenzeuge wie Herodot von Wichtigkeit ist, erhellt gleichfalls, daß sich die Irrwege um die Hofräume umherzogen. Vorzüglich die Aegypter bauten dergleichen Labyrinthe, doch findet sich auch als Nachahmung des ägyptischen auf Kreta ein ähnliches, obschon kleineres, auch auf Morea und Malta.

Indem nun aber diese Baukunst einerseits durch die Kammern und Säle schon dem Hausartigen zustrebt, während andererseits nach Herodot's Angabe der unterirdische Theil des Labyrinths, zu welchem ihm der Eingang nicht gestattet wurde, die Bestimmung von Begräbnissen der Erbauer sowie heiliger Krokodile hatte, so daß hier das eigentlich selbstständig Symbolische allein die Irrgewinde ausmachen, so können wir in diesen Werken einen Uebergang zu der Form der symbolischen Architektur finden, welche aus sich selbst schon der klassischen Baukunst sich zu nähern anfängt.

3. Uebergang aus der selbstständigen Architektur zur klassischen.

Wie stupend auch die so eben betrachteten Konstruktionen sind, so wird uns dennoch die den orientalischen Völkern vielfach gemeinschaftliche unterirdische Architektur der Inder und Aegypter noch ungeheurer und erstaunenswürdiger erscheinen müssen. Was wir in dieser Beziehung Großes und Herrliches über der Erde finden, kommt dem nicht gleich, was in Indien in Salsette, Bombay gegenüber, und in Ellora, in Oberägypten und Nubien unter der Erde vorhanden ist. In diesen bewundernswerthen Exkavationen zeigt sich zuerst das nähere Bedürfniß einer Umschließung. — Daß die Menschen in Höhlen Schutz gesucht, da gewohnt, daß ganze Völkerschaften keine

andere Wohnung gehabt haben, kommt von der Noth des Bedürfnisses her. Solche Höhlungen gab es in Gebirgen des jüdischen Landes, wo in vielen Stockwerken Tausende Platz hatten. So waren auch im Harz bei Goslar im Rammelsberg noch Kammern, wo hinein die Menschen sich verkrochen und ihre Vorräthe geflüchtet haben.

a) Ganz anderer Art aber sind die angeführten indischen und aegyptischen unterirdischen Bauwerke. Eines Theils dienten sie zu Versammlungsplätzen, unterirdischen Domen, und sind Konstruktionen zum Zweck des religiösen Staunens und der Sammlung des Geistes, mit Anlagen, Andeutungen symbolischer Art, Säulengängen, Sphinxen, Memnonen, Elephanten, kolossalen Götzenbildern, die, aus dem Felsen gehauen, mit dem unförmlichen Ganzen des Gesteins ebenso zusammengewachsen gelassen wurden, wie man die Säulen in den Aushöhlungen aussparte. Vorn an der Felsenwandung waren diese Bauten hin und wieder ganz geöffnet, andere zum Theil ganz finster und nur durch Fackeln erleuchtbar, zum Theil etwa oben offen.

Im Verhältniß zu den Bauten über der Erde erscheinen dergleichen Aushöhlungen als das Ursprünglichere, so daß man die ungeheueren Anlagen über dem Erdboden nur als Nachahmung und überirdische Erblühungen aus dem Unterirdischen ansehen kann. Denn es ist da nicht positiv gebaut, sondern nur negativ weggenommen worden. Sich einzunisten, einzugraben, ist natürlicher als auszugraben, das Material erst zu suchen, zusammenzuthürmen und zu gestalten. Man kann in dieser Rücksicht die Höhle sich als früher entstehend vorstellen als die Hütte. Die Höhlen sind ein Ausweiten statt Begränzen, oder ein Ausweiten, das ein Begränzen und Umschließen wird, bei welchem die Umschließung schon vorhanden ist. Das unterirdische Bauen fängt deshalb mehr von dem Vorhandenen an, und erhebt sich, in sofern es die Hauptmasse läßt wie sie ist, noch nicht so frei als das Gestalten über dem Boden. Für uns aber gehören diese Bauten,

wie symbolischer Art sie auch seyn mögen, schon zu einer weiteren Stufe, da sie nicht mehr so selbstständig symbolisch dastehn, sondern bereits den Zweck der Umschließung, Wandung, Decke haben, innerhalb welcher die mehr symbolischen Gebilde als solche aufgestellt sind. Das Tempelartige, Hausartige im griechischen und neueren Sinne zeigt sich hier in seiner natürlichsten Form.

Hierher sind ferner die Mithrashöhlen zu rechnen, obschon sie sich in einer ganz anderen Gegend vorfinden. Die Verehrung und der Dienst des Mithras stammt aus Persien her, doch ist der ähnliche Kultus auch im römischen Reiche verbreitet gewesen. In dem Museum zu Paris z. B. giebt es ein sehr berühmtes Basrelief, das einen Jüngling darstellt, wie er dem Stier einen Stahl in den Hals stößt; es ist im Kapitol in einer tiefen Grotte unter dem Tempel des Jupiter gefunden worden. Auch in diesen Mithrashöhlen finden sich Wölbungen, Gänge, die einerseits den Lauf der Gestirne, andererseits auch (wie noch heut zu Tage in den Freimauerlogen, wo man in viele Gänge geführt wird, Schauspiele sehn muß u. s. f.) die Wege symbolisch anzudeuten bestimmt scheinen, welche die Seele in ihrer Reinigung durchzumachen hat, wenn auch diese Bedeutung wohl mehr in Skulpturen und anderer Arbeit als so ausgedrückt ist, daß die Architektur die Hauptsache ausgemacht hätte.

In der ähnlichen Beziehung können wir auch noch der römischen Katakomben Erwähnung thun, denen gewiß ursprünglich ein ganz anderer Begriff zu Grunde lag als der, zu Wasserleitungen, Begräbnissen, oder Kloaken zu dienen.

b) Einen bestimmteren Uebergang zweitens aus der selbstständigen Architektur zur dienenden können wir in den Bauwerken suchen, welche als Todtenbehausungen Theils in die Erde gegraben, Theils über dem Boden errichtet worden sind.

Besonders bei den Aegyptern verknüpft sich das unterirdische und überirdische Bauwesen mit einem Todtenreiche, wie sich überhaupt in Aegypten zuerst ein Reich des Unsichtbaren einhaust

und vorfindet. Der Inder verbrennt seine Todten oder läßt sonst ihre Gebeine liegen, und an der Erde verwesen; die Menschen nach indischer Anschauung sind oder werden Gott oder Götter, wie man sagen will, und zu dieser festen Unterscheidung der Lebendigen von den Todten als Todten kommt es nicht. Die indischen Bauten, wenn sie nicht dem Muhamedanismus ihren Ursprung verdanken, sind deshalb keine Behausungen für Todte, und scheinen überhaupt, als jene wundersamen Aushöhlungen, einer früheren Periode anzugehören. Bei den Aegyptern aber tritt der Gegensatz des Lebendigen und Todten mit Macht hervor; das Geistige fängt an sich vom Ungeistigen zu scheiden. Es ist die Aufstehung des konkreten individuellen Geistes, die im Werden ist. Die Todten werden daher als ein Individuelles festgehalten, und damit gegen die Vorstellung des Hinüberfließens in das Natürliche, in die allgemeine Verschwebung, Verschwemmung und Auflösung befestigt und aufbewahrt. Die Einzelnheit ist das Princip der selbstständigen Vorstellung des Geistigen, weil der Geist nur als Individuum, als Persönlichkeit zu existiren vermag. Deshalb muß uns diese Ehre und Aufbewahrung der Todten als ein erstes wichtiges Moment für das Existiren geistiger Individualität gelten, da es hier die Einzelnheit ist, die, statt aufgegeben zu werden, erhalten erscheint, indem wenigstens der Körper als diese natürliche unmittelbare Individualität geschätzt und geachtet wird. Herodot, wie schon früher erwähnt worden, berichtet, die Aegypter seyen die ersten gewesen, welche gesagt hätten, daß die Seelen der Menschen unsterblich seyen, und so unvollkommen hier auch noch das Festhalten an der geistigen Individualität ist, in sofern der Gestorbene dreitausend Jahre lang den ganzen Kreis der Land-, Wasser- und Luftthiere durchlaufen, und dann erst wieder in einen menschlichen Körper einwandern soll, so liegt doch in dieser Vorstellung und in dem Einbalsamiren des Körpers ein Fixiren

der leiblichen Individualität und des vom Körper abgeschiedenen Fürsichseyns.

So ist es denn auch in der Baukunst von Wichtigkeit, daß hier die Abtrennung gleichsam des Geistigen als der innern Bedeutung erfolgt, die für sich zur Darstellung gebracht wird, während die leibliche Hülle als bloß architektonische Umschließung umhergestellt ist. Die Todtenbehausungen der Aegypter bilden dadurch in diesem Sinne die frühesten Tempel; das Wesentliche, der Mittelpunkt der Verehrung ist ein Subjekt, ein individueller Gegenstand, der für sich selbst bedeutend erscheint und sich selber ausdrückt, unterschieden von seiner Behausung, die somit als bloß dienende Hülle konstruirt wird. Und zwar ist es nicht ein wirklicher Mensch, für dessen Bedürfniß ein Haus oder Palast erbaut wäre, sondern bedürfnißlose Todte sind es, Könige, heilige Thiere, um welche unermeßliche Konstruktionen sich umherschließen.

Wie der Ackerbau das nomadische Umherschweifen zum Eigenthum fester Sitze fixirt, so vereinigen überhaupt Gräber, Grabmäler und Todtendienst die Menschen, und geben auch denen, welche sonst keine Stätte, kein begränztes Eigenthum besitzen, einen Sammelplatz, heilige Oerter, die sie vertheidigen und sich nicht wollen entreißen lassen. So wichen die Skythen z. B., dieß flüchtige Volk, vor Darius, wie Herodot (II, c. 126 — 127) erzählt, überall zurück, und als Darius ihrem Könige die Botschaft zusendete: wenn der König sich für stark genug halte, Widerstand zu leisten, so solle er sich stellen zur Schlacht; wenn nicht, so solle er den Darius für seinen Herrn anerkennen, entgegnete Idanthyrsus, sie hätten keine Städte und Aecker, und nichts zu vertheidigen, da ihnen Darius nichts verwüsten könne; wenn es aber dem Darius um eine Schlacht zu thun sey, so hätten sie die Gräber ihrer Väter, zu diesen möge Darius herankommen und sie zu beschädigen wagen, dann werde er sehen, ob sie um die Gräber kämpfen würden oder nicht.

Die ältesten grandiosen Grabmäler nun finden wir in Aegypten als die Pyramiden. Was zunächst beim Anblick dieser staunenswerthen Konstruktionen in Verwunderung setzen kann, ist ihre unermeßliche Größe, die sogleich zu der Reflexion über die Dauer der Zeit und die Mannigfaltigkeit, Menge und Ausdauer menschlicher Kräfte führt, welche dazu gehörte, dergleichen kolossale Bauten zu vollenden. Von Seiten ihrer Form dagegen bieten sie sonst nichts Fesselndes dar; in wenigen Minuten ist das Ganze überschaut und festgehalten. Bei dieser Einfachheit und Regelmäßigkeit der Gestalt hat man denn lange über ihren Zweck gestritten. Die Alten geben zwar schon, wie z. B. Herodot und Strabo, den Zweck, zu welchem sie wirklich dienten, an, doch ebenso haben auch ältere wie neuere Reisende und Schriftsteller viel Fabelhaftes und Unhaltbares ausgesonnen. Die Araber suchten mit Gewalt einen Eingang, indem sie im Innern der Pyramide Schätze zu finden hofften, doch haben diese Erbrechungen, statt ihr Ziel zu erreichen, nur Vieles zerstört, ohne zu den wirklichen Gängen und Kammern hinzugelangen. Den neuern Europäern, unter denen sich besonders Belzoni, ein Römer, und dann der Genueser Caviglia auszeichneten, ist es endlich gelungen, das Innere der Pyramiden genauer kennen zu lernen. Belzoni entdeckte das Königsgrab in der Pyramide des Cephrenes. Die Eingänge in die Pyramiden waren aufs Festeste mit Quadersteinen verschlossen, und es scheint, die Aegypter suchten es beim Bau schon so einzurichten, daß der Eingang, wenn er auch bekannt war, doch nur mit großer Schwierigkeit konnte wieder aufgefunden und eröffnet werden. Dieß beweis't, daß die Pyramiden verschlossen bleiben und nicht wieder gebraucht werden sollten. In ihrem Innern nun hat man Kammern gefunden, Gänge, die sich auf die Wege deuten lassen, welche die Seele nach dem Tode bei ihrem Umlauf und Gestaltenwechsel macht, große Säle, Kanäle unter der Erde, bald sich senkend, bald steigend. Das Königsgrab

des Belzoni läuft in dieser Weise z. B. in den Felsen gehauen eine Stunde lang fort; in dem Hauptsaal stand ein Sarg von Granit, in den Fußboden eingesenkt, doch man fand nur einen Rest von Thierknochen einer Mumie, eines Apis wahrscheinlich. Das Ganze aber zeigte unbezweifelbar den Zweck, zu einer Todtenbehausung zu dienen. — Im Alter, in der Größe und Gestalt sind die Pyramiden verschieden. Die ältesten scheinen mehr nur pyramidenartig auf einander gehäufte Steine zu seyn; die späteren sind regelmäßig gebaut; einige oben etwas abgeplattet, andere ganz zu einer Spitze auslaufend; an noch anderen findet man Absätze, die man nach der Beschreibung Herodot's von der Pyramide des Cheops (Her. II, c. 125) aus der Art und Weise, wie die Aegypter beim Bau verfuhren, erklären kann, so daß Hirt auch diese Pyramide zu den nicht vollendeten rechnet (Gesch. der Bauk. b. d. Alten I, S. 55). In den älteren Pyramiden sind nach neueren französischen Berichten die Kammern und Gänge verschlungener, in den jüngeren einfacher aber ganz mit Hieroglyphen bedeckt, so daß eine vollständige Abschrift derselben mehrere Jahre dauern würde.

In dieser Weise werden die Pyramiden, staunenswürdig für sich, doch nur zu einfachen Krystallen, zu Schalen, die einen Kern, einen abgeschiedenen Geist einschließen, und zur Aufbewahrung seiner dauernden Leiblichkeit und Gestalt dienen. In diesen abgeschiedenen Todten, der für sich zur Darstellung gelangt, fällt deshalb alle Bedeutung, die Architektur aber, die bisher selbstständig ihre Bedeutung in sich selbst als Architektur hatte, trennt sich jetzt ab, und wird in dieser Scheidung dienend, während die Skulptur die Aufgabe erhält, das eigentliche Innere zu gestalten, obschon zunächst noch das individuelle Gebilde in seiner eigenen unmittelbaren Naturgestalt als Mumie festgehalten wird. Wir finden daher, wenn wir die ägyptische Baukunst im Ganzen betrachten, auf der einen Seite die selbstständigen symbolischen Bauten, auf der anderen jedoch besonders in allem, was

sich auf Grabmäler bezieht, tritt schon die specielle Bestimmung der Architektur, bloße Umschließung zu seyn, deutlich hervor. Dazu gehört nun wesentlich, daß die Architektur sich nicht nur eingrabe und Höhlen bilde, sondern sich als eine unorganische Natur zeige, von Menschenhänden da hingebaut, wo man ihrer, um ihres Zweckes Willen, nöthig hat.

Auch andere Völker haben dergleichen Todtenmäler errichtet, heilige Bauten als Wohnorte eines todten Leichnams, über den hin sie sich erheben. Das Grabmal des Mausolus in Karien z. B., später das Grabmal Hadrian's, die jetzige Engelsburg in Rom, ein Palast von sorgfältiger Struktur für einen Todten, waren schon im Alterthum berühmte Werke. Auch gehört nach Uhden's Beschreibung (Wolff's und Buttmann's Mus. B. I, S. 536) hieher noch eine Gattung von Todtendenkmalen, die in ihrer Einrichtung und ihren Umgebungen göttergeweihete Tempel in kleineren Verhältnissen nachahmten. Solch ein Tempel hatte einen Garten, Lauben, einen Brunnen, Weingarten und dann Kapellen, in welchen die Portraitstatuen in Göttergestalten aufgerichtet waren. Besonders zur Kaiserszeit wurden dergleichen Denkmäler mit Götterstatuen der Verstorbenen, in Gestalt des Apoll, der Venus, Minerva erbaut. Diese Figuren sowie das ganze Bauwerk erhielt dadurch zu gleicher Zeit die Bedeutung einer Apotheose und eines Tempels des Verstorbenen, wie auch bei den Aegyptern das Einbalsamiren die Embleme und der Kasten anzeigen, daß der Todte ositirt werde.

Die ebenso grandiosen als einfachsten Konstruktionen dieser Art nun aber sind die ägyptischen Pyramiden. Hier tritt die der Baukunst eigenthümliche und wesentliche Linie, — die gerade nämlich, — und überhaupt die Regelmäßigkeit und Abstraktion der Formen ein. Denn die Architektur als bloße Umschließung und unorganische, nicht an sich selbst individuell von dem ihr inwohnenden Geist lebendig beseelte Natur, kann die Gestalt nur als eine ihr selber äußerliche haben; die

äußerliche Form aber ist nicht organisch, sondern abstrakt und verständig. Wie sehr aber die Pyramide schon anfängt die Bestimmung des Hauses zu erhalten, so ist bei ihr doch das Rechtwinkliche noch nicht durch und durch herrschend, wie bei dem eigentlichen Hause, sondern sie hat noch eine Bestimmung für sich, welche nicht der bloßen Zweckmäßigkeit dienstbar ist, und schließt sich daher in sich selber unmittelbar von der Basis an allmälig zur Spitze zusammen.

c) Von hier aus können wir den Uebergang aus der selbstständigen zu der eigentlichen, dienenden Baukunst machen.

Für die letztere lassen sich zweierlei Ausgänge angeben, auf der einen die *symbolische* Architektur, auf der anderen das Bedürfniß und die demselben dienstbare *Zweckmäßigkeit*. Bei den symbolischen Gestaltungen, wie wir sie vorher betrachtet haben, ist die architektonische Zweckmäßigkeit bloße Nebensache und eine nur äußerliche Ordnung. Das Extrem hiegegen bildet das Haus, wie das nächste Bedürfniß dasselbe fordert; Holzsäulen, oder gerad aufstehende Wände mit Balken, die im rechten Winkel darüber gelegt sind, und eine Bedachung. Daß sich das Bedürfniß dieser eigentlichen Zweckmäßigkeit durch sich selber einstellt, ist keine Frage, der Unterschied aber, ob die eigentliche Architektur, wie wir sie sogleich werden als klassische Baukunst zu betrachten haben, nur vom Bedürfniß anfängt, oder aus jenen selbstständigen symbolischen Werken, die uns durch sich selber auf die dienenden Bauten führten, herzuleiten sey, dieß giebt den wesentlichen Punkt der Frage ab.

α) Das Bedürfniß bringt in der Architektur Formen hervor, die ganz nur zweckmäßig sind, und dem Verstande angehören, das Geradlinige, Rechtwinklichte, die Ebenheit der Flächen. Denn in der dienenden Architektur ist das, was den eigentlichen Zweck ausmacht, für sich, als Statue, oder näher als menschliche Individuen da, als Gemeinde, Volk, zu allgemeinen, nicht mehr auf Befriedigung physischer Bedürfnisse ausgehenden, son-

dern zu religiösen und politischen Zwecken versammelt. Besonders ist es das nächste Bedürfniß, für das Bild, die Statue der Götter, oder des für sich dargestellten und gegenwärtig vorhandenen Heiligen überhaupt eine Umschließung zu gestalten. Memnonen z. B. Sphinxe u. s. f. stehen auf freien Plätzen, oder in einem Hain, in der äußeren Umgebung der Natur. Dergleichen Gebilde aber und mehr noch die menschlichen Götterfiguren sind aus einem anderen Bereich, als das der unmittelbaren Natur ist, hergenommen; sie gehören dem Reiche der Vorstellung an und sind durch menschliche künstlerische Thätigkeit ins Daseyn gerufen. Ihnen genügt deshalb die bloß natürliche Umgebung nicht, sondern sie bedürfen zu ihrer Aeußerlichkeit einen Boden und eine Umschließung, die den gleichen Ursprung als sie selber haben, d. h. die gleichfalls aus der Vorstellung hervorgegangen und durch künstlerische Produktion herausgestaltet sind. Erst in einer von der Kunst herkommenden Umgebung finden die Götter ihr angemessenes Element. Dieß Aeußere hat dann aber hier nicht seinen Zweck in sich selbst, sondern dient einem anderen als seinem wesentlichen Zweck, und fällt dadurch der Zweckmäßigkeit anheim.

Sollen sich jedoch diese zunächst bloß zweckdienlichen Formen zur Schönheit erheben, so dürfen sie bei ihrer ersten Abstraktion nicht stehen bleiben, sondern müssen außer der Symmetrie und Eurhythmie dem Organischen, Konkreten, in sich selbst Abgeschlossenen und Mannigfaltigen zugehn. Dadurch tritt dann gleichsam eine Reflexion über Unterschiede und Bestimmungen, sowie das ausdrückliche Hervorheben und Formiren von Seiten ein, das für die bloße Zweckmäßigkeit ganz überflüssig ist. Ein Balken z. B. ist einerseits geradlinigt fortgehend, doch er hört zugleich an beiden Enden auf; ebenso steht ein Pfosten, welcher Balken, oder eine Decke zu tragen hat, auf der Erde und erreicht oben, wo der Balken auf ihm ruht, seine Endschaft. Solche Unterschiede stellt die dienende Architektur heraus, und gestaltet sie durch die Kunst, wogegen ein organi-

sches Gebilde, wie eine Pflanze, ein Mensch zwar auch sein oben und unten, aber selbst von Hause aus organisch gestaltet hat, und sich dadurch in Füße und Kopf, oder bei der Pflanze in Wurzel und Krone unterscheidet.

β) Die symbolische Architektur umgekehrt nimmt mehr oder weniger von solchen organischen Gestaltungen ihren Ausgangspunkt, wie in den Sphinxen, Memnonen u. s. f., doch kann sie sich auch des Geradlinigten und Regelmäßigen bei den Mauern, Thoren, Balken, Obelisken u. s. f., nicht ganz entschlagen, und muß überhaupt, wenn sie jene skulpturartigen Kolosse irgend architektonisch aufstellen und nebeneinander reihen will, dabei die Gleichheit der Größe, des Voneinanderabstehens, die Geradlinigkeit der Reihen, überhaupt die Ordnung und Regelmäßigkeit der eigentlichen Baukunst zu Hülfe nehmen. Damit hat sie die beiden Principe in sich, deren Einigung die in ihrer Zweckmäßigkeit eben so schöne Architektur zu Stande bringt, nur daß diese zwei Seiten im Symbolischen, statt in eins gebildet zu seyn, noch aus einander liegen.

γ) Wir können deshalb den Uebergang so fassen, daß auf der einen Seite die bisher selbstständige Baukunst die Formen des Organischen zur Regelmäßigkeit verständig modificiren und zur Zweckmäßigkeit herüberschreiten müsse, während sich umgekehrt die bloße Zweckmäßigkeit der Formen dem Princip des Organischen entgegen zu bewegen habe. Wo diese beiden Extreme zusammentreffen und sich wechselseitig ergreifen, entsteht sodann die eigentlich schöne klassische Architektur.

Diese Einigung nun läßt sich, in ihrem wirklichen Entstehen gleichsam, deutlich an der eintretenden Umgestaltung dessen erkennen, was wir in der bisherigen Architektur bereits als Säule sahen. Zu einer Umschließung sind nämlich einer Seits zwar Mauern nöthig, Mauern aber können auch selbstständig, wie schon früher an Beispielen gezeigt ist, dastehen, ohne die Umschließung vollständig zu machen, zu welcher wesentlich eine Be-

deckung von oben und nicht nur ein Umschließen der Seitenräume, gehört. Eine solche Bedeckung nun aber muß getragen werden. Das Einfachste hiefür sind Säulen, deren wesentliche und zugleich strenge Bestimmung in dieser Rücksicht in dem Tragen als solchen besteht. Deshalb sind Mauern, wo es aufs bloße Tragen ankommt, eigentlich ein Ueberfluß. Denn das Tragen ist ein mechanisches Verhältniß und gehört ins Gebiet der Schwere und ihrer Gesetze. Hier koncentrirt sich nun die Schwere, das Gewicht eines Körpers in seinem Schwerpunkt, und ist in diesem, damit er wagerecht ohne zu fallen ruhe, zu unterstützen. Dieß thut die Säule, so daß bei ihr die Kraft des Tragens auf das Minimum der äußerlichen Mittel reducirt erscheint. Was eine Mauer mit großem Aufwande zu Stande bringt, dasselbe thun wenige Säulen, und es ist eine große Schönheit der klassischen Architektur, nicht mehr Säulen hinzustellen, als in der That zum Tragen einer Balkenlast, und dessen, was auf ihr ruht, nöthig sind. Säulen zum bloßen Schmuck gehören in der eigentlichen Architektur nicht zur wahren Schönheit. Deshalb erfüllt auch die Säule, wo sie rein für sich selber dasteht, ihren Beruf nicht. Man hat zwar auch Triumphsäulen aufgerichtet, wie die berühmten des Trajan und Napoleon, aber auch diese sind gleichsam nur ein Postament für Statuen, und außerdem mit Bildwerken bekleidet zum Gedächtniß und zur Feier des Helden, dessen Standbild sie trugen.

Bei der Säule nun ist es besonders merkwürdig, wie sie im Verlauf der architektonischen Entwickelung sich erst der konkreten Naturgestalt entwinden muß, um ihre abstraktere, ebenso zweckmäßige als schöne Gestalt zu gewinnen.

αα) Indem die selbstständige Architektur von organischen Gebilden anfängt, kann sie menschliche Gestalten ergreifen; wie in Aegypten z. B. zum Theil noch menschliche Figuren, Memnonen z. B., zu Säulen gebraucht werden. Dieß jedoch ist ein bloßer Ueber-

fluß, in sofern ihre Bestimmung nicht das eigentliche Tragen ist. Bei den Griechen kommen in anderer Weise in dem strengeren Dienste, Lasten auf sich ruhen zu lassen, Karyatiden vor, die aber nur im Kleinen können angebracht werden. Außerdem ist es als ein Mißbrauch der menschlichen Gestalt anzusehn, sie unter solcher Bürde zusammen zu pressen, und so haben denn die Karyatiden auch diesen Charakter des Gedrückten, und ihr Kostüm deutet auf Sklaverei hin, der es eine Last ist, dergleichen Lasten zu tragen.

ββ) Die naturgemäßere organische Gestalt für Pfosten und Stützen, die etwas tragen sollen, ist deshalb der Baum, die Pflanze überhaupt, ein Stamm, ein schwanker Stengel, der senkrecht in die Höhe strebt. Der Stamm des Baumes trägt an und für sich schon seine Krone, der Halm die Aehre, der Stengel die Blume. Diese Formen nimmt nun auch die ägyptische Baukunst, die sich noch nicht zur Abstraktion ihrer Intentionen befreit hat, aus der Natur unmittelbar heraus. In dieser Beziehung hat das Grandiose im Styl der ägyptischen Paläste oder Tempel, das Kolossale der Säulenreihen, die Menge derselben und dann die großartigen Verhältnisse des Ganzen die Beschauer von jeher in Erstaunen und Verwunderung gesetzt. In der größten Mannigfaltigkeit sieht man hier die Säulen aus Pflanzenbildungen hervorgehn, Lotospflanzen und andere Bäume zu Säulen hinaufgestreckt und auseinander gezogen werden. In den Kolonnaden z. B. haben nicht alle Säulen dieselbe Gestalt, sondern wechseln zu ein, zwei oder dreien ab. Denon hat in seinem Werke über die ägyptische Expedition eine große Menge solcher Formen zusammengestellt. Das Ganze ist noch keine verständig regelmäßige Form, sondern die Base ist eine Zwiebelgestalt, ein schilfartiges Herausgehn des Blattes aus der Wurzel, oder sonst eine Zusammendränguug von Wurzelblättern nach der Weise verschiedener Pflanzen. Aus dieser Basis ragt dann der schwanke Stengel in die Höhe, oder steigt verschlungen

emporgewunden als Säule auf, und das Kapital ist auch ein blumenartiges Auseinandergehen von Blättern und Zweigen. Die Nachahmung ist jedoch nicht naturgetreu, sondern die Pflanzenformen werden architektonisch verzogen, dem Kreisrunden, Verständigen, Regelmäßigen, Geradlinigten näher gebracht, so daß diese ganzen Säulen dem ähnlich sehn, was gewöhnlich die Arabeske genannt wird.

γγ) Hier ist nun der Ort zugleich von der Arabeske überhaupt zu reden, denn sie fällt ihrem Begriff nach eben in den Uebergang aus einer natürlichen für die Architektur gebrauchten organischen Gestalt zu der strengeren Regelmäßigkeit des eigentlich Architektonischen. Wenn aber die Baukunst frei in ihrer Bestimmung geworden ist, setzt sie die Arabeskenformen zu Schmuck und Zierrath herunter. Sie sind dann vornehmlich verzogene Pflanzengestalten, und aus Pflanzen erwachsende und damit verschlungene Thier- und Menschenformen, oder in Pflanzen übergehende Thiergebilde. Sollen sie eine symbolische Bedeutung bewahren, so kann dafür der Uebergang der verschiedenen Naturreiche gelten; ohne solchen Sinn sind sie nur Spiele der Phantasie in Zusammenstellung, Verbindung, Verzweigung der unterschiedensten Naturgestaltungen. Für dergleichen architektonischen Zierrath, in dessen Erfindung die Phantasie in die mannigfaltigsten Einfassungen aller Art, auch an Geräthschaften und Kleidung, in Holz, Stein u. s. f. übergehen kann, ist die Hauptbestimmung und Grundform, daß die Pflanzen, Blätter, Blumen, Thiere dem Verständigen, Unorganischen näher gebracht werden. Deshalb findet man die Arabesken oft steif, und dem Organischen untreu geworden, weshalb man sie häufig getadelt und der Kunst über den Gebrauch derselben einen Vorwurf gemacht hat. Besonders der Malerei, obschon Raphael selber Arabesken in großer Ausdehnung und von höchster Anmuth, Geistreichigkeit, Mannigfaltigkeit und Grazie zu malen unternahm. Allerdings sind die Arabesken sowohl in Rücksicht auf die Formen des

Organischen, als auch in Betreff der Gesetze der Mechanik naturwidrig, doch diese Art der Naturwidrigkeit ist nicht nur ein Recht der Kunst überhaupt, sondern sogar eine Pflicht der Architektur, denn dadurch allein werden die sonst für die Baukunst ungeeigneten lebendigen Formen dem wahrhaft architektonischen Style anpassend und in Einklang mit demselben gesetzt. Dieser Angemessenheit steht nun besonders die vegetabilische Natur, welche auch im Orient verschwenderisch zu Arabesken verwandt wird, am nächsten, denn die Pflanzen sind noch nicht empfindende Individuen, sondern bieten sich von selbst zu architektonischen Zwecken dar, indem sie gegen Regen, Sonnenschein und Wind schützende Bedachungen und Beschattungen bilden, und im Ganzen nicht die freie, der verständigen Gesetzmäßigkeit entwundene Schwingung der Linien haben. Architektonisch gebraucht, werden nun ihre sonst schon regelmäßigen Blätter zu noch bestimmterer Rundung oder Geradlinigkeit geregelt, so daß dadurch alles, was man als Verzerrung, Unnatur und Steifigkeit der Pflanzenformen ansehn könnte, wesentlich als eine angemessene Umbildung zum eigentlich Architektonischen zu betrachten ist.

In solcher Weise tritt in der Säule die eigentliche Baukunst aus dem bloß Organischen in die verständige Zweckmäßigkeit, und aus dieser in die Annäherung an das Organische herüber. Dieses gedoppelten Ausgangspunktes von dem eigentlichen Bedürfnisse und der zweckmäßigkeitslosen Selbstständigkeit der Architektur ist hier zu erwähnen nöthig gewesen, denn das Wahrhafte ist das Vereinen beider Principe. Die schöne Säule geht von der Naturform aus, die sodann zum Pfosten, zur Regelmäßigkeit und Verständigkeit der Form umgestaltet wird.

Zweites Kapitel.

Die klassische Architektur.

Die Baukunst, wenn sie ihre eigenthümliche begriffsgemäße Stellung erhält, dient in ihrem Werke einem Zweck und einer Bedeutung, die sie nicht in sich selbst hat. Sie wird eine unorganische Umgebung, ein den Gesetzen der Schwere nach geordnetes und gebautes Ganzes, dessen Formen dem streng Regelmäßigen, Geraden, Rechtwinklichten, Kreisförmigen, den Verhältnissen bestimmter Zahl und Anzahl, dem in sich selbst begränzten Maaß und der festen Gesetzmäßigkeit anheimfallen. Ihre Schönheit besteht in dieser Zweckmäßigkeit selber, welche von der unmittelbaren Vermischung mit dem Organischen, Geistigen, Symbolischen befreit, obschon sie dienend ist; dennoch eine in sich geschlossene Totalität zusammenfügt, die ihren einen Zweck klar durch alle ihre Formen hindurchscheinen läßt, und in der Musik ihrer Verhältnisse das bloß Zweckmäßige zur Schönheit heraufgestaltet. Ihrem eigentlichen Begriff aber entspricht die Architektur auf dieser Stufe, weil sie an und für sich das Geistige zu seinem gemäßen Daseyn zu bringen nicht im Stande ist, und deshalb nur das Aeußerliche und Geistlose zum Widerschein des Geistigen umzubilden vermag.

In der Betrachtung dieser in ihrer Schönheit ebenso dienstbaren Baukunst wollen wir folgenden Gang nehmen.

Erstens haben wir den allgemeinen Begriff und Charakter derselben näher festzustellen.

Zweitens die besonderen Grundbestimmungen der architektonischen Formen anzugeben, welche aus dem Zweck hervorgehn, für den das klassische Kunstwerk erbaut wird.

Drittens können wir einen Blick auf die konkrete Wirklichkeit werfen, zu der sich die klassische Architektur entwickelt hat.

Auf ein Detail jedoch will ich mich in keiner dieser Beziehungen einlassen, sondern mich nur auf das Allgemeinste beschränken, das hier einfacher ist, als bei der symbolischen Baukunst.

1. Allgemeiner Charakter der klassischen Architektur.

a) Dem gemäß, was ich mehrmals bereits angeführt habe, besteht der Grundbegriff der eigentlichen Baukunst darin, daß die geistige Bedeutung nicht ausschließlich in das Bauwerk selbst hineingelegt ist, das dadurch zu einem selbstständigen Symbol des Innern wird, sondern daß diese Bedeutung umgekehrt außerhalb der Architektur schon ihr freies Daseyn gewonnen hat. Dieß Daseyn kann zwiefacher Art seyn, je nachdem nämlich eine andere weitreichende Kunst, und hauptsächlich im eigentlich Klassischen die Skulptur, die Bedeutung für sich gestaltet und herausstellt, oder der Mensch dieselbe in seiner unmittelbaren Wirklichkeit lebendig in sich enthält und bethätigt. Außerdem können sodann diese beiden Seiten noch zusammentreten. Wenn also die orientalische Architektur der Babylonier, Inder, Aegypter einerseits, was diesen Völkern als das Absolute und Wahrhaftige galt, symbolisch zu durch sich selber gültigen Gebilden gestaltete, oder andererseits das dem Tode zum Trotz seiner äußeren Naturgestalt nach Erhaltene umschloß, so ist jetzt das Geistige, sey es durch die Kunst, sey es in unmittelbar lebendiger Existenz, abgesondert von dem Bauwerk für sich selber da, und die Architektur begiebt sich in den Dienst dieses Geistigen, das die eigentliche Bedeutung und den bestimmenden Zweck ausmacht. Dieser Zweck wird dadurch jetzt das Regierende, das

die Gesammtheit des Werks beherrscht, die Grundgestalt desselben, das Knochengerüst gleichsam, bestimmt, und weder dem materiellen Stoffe, noch der Phantasie und Willkür gestattet, sich für sich selbstständig zu ergehn, wie in der symbolischen Architektur, oder, wie in der romantischen, über die Zweckmäßigkeit hinaus noch einen Ueberfluß mannigfaltiger Theile und Formen zu entwickeln.

b) Die erste Frage nun bei einem Bauwerk dieser Art ist die Frage nach seinem Zweck und Bestimmung, sowie nach den Umständen, unter denen es zu errichten ist. Diesen angemessen seine Konstruktion zu machen, auf Klima, Lage, landschaftliche Naturumgebung zu achten, und in der zweckmäßigen Berücksichtigung aller dieser Punkte ein zugleich zu freier Einheit verbundenes Ganzes hervorzubringen, das ist die allgemeine Aufgabe, in deren vollständiger Erfüllung sich der Sinn und Geist des Baukünstlers zu zeigen hat. Bei den Griechen sind die öffentlichen Gebäude, Tempel, Säulengänge und Hallen zum Aufenthalte und Herumgehen bei Tage, Zugänge, wie z. B. der berühmte Hinaufweg zur Akropolis in Athen, vornehmlich Gegenstände der Baukunst gewesen; die Privatwohnungen dagegen waren sehr einfach. Bei den Römern umgekehrt kommt der Luxus der Privathäuser, der Villen hauptsächlich, hervor; ebenso die Pracht der Kaiserpaläste, öffentlichen Bäder, Theater, Cirkus, Amphitheater, Wasserleitungen, Brunnen u. s. f. Solche Bauten aber, bei denen die Nützlichkeit das durchaus Vorwaltende und Herrschende bleibt, können der Schönheit mehr oder weniger nur als Schmuck Raum geben. Der freiste Zweck ist deshalb in dieser Sphäre der Zweck der Religion, das Tempelhaus als Umschließung für ein Subjekt, das selbst der schönen Kunst angehört, und von der Skulptur als Statue des Gottes hingestellt wird.

c) Bei diesen Zwecken nun scheint die eigentliche Architektur freier zu seyn, als die symbolische der vorigen Stufe,

welche die organischen Formen aus der Natur her ergreift, ja freier als die Skulptur, die genöthigt ist, die vorgefundene menschliche Gestalt aufzunehmen, und sich an sie und ihre gegebenen allgemeinen Verhältnisse bindet, während die klassische Architektur ihre Form und deren Figuration dem Inhalt nach aus geistigen Zwecken und in Betreff der Gestalt aus dem menschlichen Verstande ohne direktes Vorbild erfindet. Diese größere Freiheit ist relativ zuzugeben, doch ihr Gebiet bleibt beschränkt, und die Abhandlung der klassischen Baukunst, der Verständigkeit ihrer Formen wegen, im Ganzen etwas Abstraktes und Trocknes. Friedrich v. Schlegel hat die Architektur eine gefrorne Musik genannt, und in der That beruhen beide Künste auf einer Harmonie von Verhältnissen, die sich auf Zahlen zurückführen lassen, und in ihren Grundzügen deswegen leicht auffaßbar sind. Die Hauptbestimmung giebt für diese Grundzüge und deren einfache, ernstere, großartige oder anmuthigere und zierliche Verhältnisse, wie gesagt, das Haus ab; Mauern, Säulen, Balken, in ganz verständigen krystallinischen Formen zusammengesetzt. Welches nun die Verhältnisse seyen, läßt sich nicht auf genaue Zahlbestimmungen und Maaße reduciren. Aber ein längliches Viereck z. B. mit rechten Winkeln ist gefälliger als ein Quadrat, weil beim Oblongum in der Gleichheit auch Ungleichheit ist. Die eine Dimenston, die Breite, halb so groß als die andere, die Länge, giebt ein gefälliges Verhältniß, lang und schmal dagegen ist ungefällig. Dabei müssen dann zugleich die mechanischen Verhältnisse des Tragens und Getragenwerdens in ihrem ächten Maaß und Gesetz erhalten seyn, schweres Gebälk z. B. darf nicht auf dünnen zierlichen Säulen ruhn, oder umgekehrt große Anstalten zum Tragen gemacht werden, um am Ende nur etwas ganz Leichtes aufzulegen. In allen diesen Beziehungen, in dem Verhältniß der Breite zur Länge und Höhe des Gebäudes, der Höhe der Säulen zu ihrer Dicke, der Abstände, Zahl der Säulen, Art und Mannigfaltigkeit oder Einfachheit der

Verzierungen, Größe der vielen Leisten, Einfassungen u. s. f. herrscht bei den Alten eine geheime Eurhythmie, welche der richtige Sinn der Griechen vornehmlich ausgefunden hat, und wovon sie im Einzelnen wohl hin und wieder abweichen, im Ganzen aber die Grundverhältnisse beibehalten müssen, um nicht aus der Schönheit herauszutreten.

2. Die besondern Grundbestimmungen der architektonischen Formen.

a) Es ist schon früher erwähnt worden, daß man sich lange gestritten habe, ob der Holzbau oder Steinbau als Ausgangspunkt zu bezeichnen sey, und ob von diesem Unterschiede des Materials auch die architektonischen Formen herrührten. Für die eigentliche Baukunst nun, in soweit sie die Seite der Zweckmäßigkeit geltend macht und den Grundtypus des Hauses zur Schönheit ausbildet, läßt sich der Holzbau als das Ursprünglichere annehmen.

Dieß hat Hirt, indem er dem Vitruv folgt, gethan, und ist vielfach deshalb angegriffen worden. Ich will in wenigen Worten meine Ansicht über diese Streitfrage abgeben. Es ist die gewöhnliche Betrachtungsweise, zu einem vorausgesetzten vorgefundenen Konkreten das abstrakte einfache Gesetz zu finden. In diesem Sinne sucht auch Hirt zu den griechischen Gebäuden das Grundmodell auf, gleichsam die Theorie, das anatomische Gerüste, und findet es, der Form und dem damit zusammenhängenden Material nach, im Hause und Holzbau. Nun wird zwar ein Haus als solches hauptsächlich zur Wohnung, zum Schutz gegen Sturm, Regen, Witterung, Thiere, Menschen gebaut, und fordert eine totale Umschließung, damit eine Familie oder größere Gemeinschaft von Menschen sich abgeschlossen für sich versammeln und ihren Bedürfnissen und Thätigkeiten in dieser Abgeschlossenheit nachgehn könne. Das Haus ist ein schlechthin zweckmäßiges Gefüge, vom Menschen zu menschlichen Zwecken

hervorgebracht. So zeigt er sich vielgeschäftig daran, vielzweckig, und das Gefüge detaillirt sich zu einem Zusammenhange mancherlei mechanischen Ineinanderpassens und Schiebens für den Halt und die Festigkeit, nach Bedingungen der Schwere, des Bedürfnisses dem Aufgerichteten Halt zu geben, es zu sperren, das Liegende zu unterstützen, und nicht nur überhaupt zu tragen, sondern, wo es horizontal ruht, es horizontal, eben zu erhalten, das unter Winkeln und Ecken Zusammenstoßende zu verbinden u. s. f. Nun fordert zwar das Haus auch eine totale Umschließung, für welche die Mauern das Dienstlichste und Sicherste sind, und nach dieser Seite hin scheint der Steinbau das Zweckmäßigere, eine Wand aber läßt sich ebensogut auch aus nebeneinander stehenden Pfosten errichten, auf denen sodann Balken ruhn, welche zugleich die senkrechten Pfosten, von denen sie gestützt und getragen werden, verbinden und festigen. Hiezu kommt dann endlich die Decke und das Dach. In dem Tempelhause ist nun außerdem die Umschließung nicht der Hauptpunkt, auf welchen es ankommt, sondern das Tragen und Getragenwerden. Für dieß mechanische Verhalten erweist sich der Holzbau als das Nächste und Naturgemäßeste. Denn der Pfosten als das Tragende, das zugleich einer Verbindung bedarf, und diese als den Querbalken auf sich lasten läßt, machen hier die Grundbestimmungen aus. Dieß in sich Getheiltseyn und Verbinden, sowie die zweckmäßige Zusammenfügung dieser Seiten, gehört aber wesentlich dem Holzbau an, der unmittelbar im Baume das nöthige Material dazu vorfindet. Ein Baum bietet sich, ohne weitläufige und schwierige Bearbeitung nöthig zu machen, ebensosehr zum Pfosten als zum Balken dar, in sofern das Holz für sich schon eine bestimmte Formation hat, aus vereinzelten linearen, mehr oder weniger geradlinigten Stücken besteht, welche unmittelbar können in rechten wie in spitzen und stumpfen Winkeln zusammengesetzt werden, und so Eckpfeiler, Stützen, Querbalken und Dach liefern. Der Stein dagegen hat von Hause

aus keine so fest bestimmte Gestalt, sondern ist mit dem Baum verglichen eine formlose Masse, die erst zweckmäßig vereinzelt, bearbeitet seyn muß, um nebeneinander und aufeinander gebracht und wieder zusammengefügt werden zu können. Er fordert mehrfache Operationen, ehe er die Gestaltung und Brauchbarkeit erhält, welche das Holz schon an und für sich hat. Außerdem laden Steine, wo sie große Massen bilden, mehr zum Aushöhlen ein und sind überhaupt, als von Hause aus relativ formlos, jeder Gestalt fähig, wodurch sie sich sowohl für die symbolische als auch für die romantische Baukunst und deren phantastischere Formen als gefügiges Material hergeben, während sich das Holz durch seine Naturform geradlinigter Stämme für jene strengere Zweckmäßigkeit und Verständigkeit, von der die klassische Architektur ausgeht, unmittelbar als brauchbarer erweist. In dieser Rücksicht ist der Steinbau hauptsächlich bei der selbstständigen Baukunst vorherrschend, obschon auch bei den Aegyptern z. B. in ihren mit Platten belegten Säulengängen Bedürfnisse eintreten, welche der Holzbau leichter und ursprünglicher zu befriedigen im Stande ist. Umgekehrt bleibt aber die klassische Architektur nicht etwa beim Holzbau stehn, sondern führt im Gegentheil, wo sie sich zur Schönheit heraufbildet, ihre Bauwerke in Stein aus, so jedoch, daß einerseits in den architektonischen Formen sich immer noch das ursprüngliche Princip des Holzbaues erkennen läßt, wenn auch andererseits Bestimmungen hinzukommen, welche nicht dem Holzbau als solchen angehören.

b) Was nun die besonderen Hauptpunkte betrifft, welche in dem Hause als Grundtypus auch des Tempelhauses liegen, so beschränkt sich das Wesentlichste, das hier zu erwähnen ist, kurz auf Folgendes.

Nehmen wir das Haus näher in seinem mechanischen Verhältniß zu sich selbst, so erhalten wir nach dem eben Gesagten auf der einen Seite tragende, architektonisch gestaltete Massen,

auf der andern Seite *getragene*, beide aber zu Halt und Festigkeit verbunden. Hiezu kommt drittens die Bestimmung des *Umschließens* und Abgränzens nach den drei Dimensionen der Länge, Breite und Höhe. Eine Konstruktion nun, die, als eine Ineinanderfügung unterschiedener Bestimmungen, ein konkretes Ganzes ist, hat dieß auch an ihr selber zu zeigen. So entstehen hier wesentliche Unterschiede, die ebensosehr in ihrer Besonderung und specifischen Ausbildung, als in ihrer verständigen Zusammenfügung zu erscheinen haben.

α. Das Nächste, was in dieser Beziehung von Wichtigkeit wird, betrifft das *Tragen*. Sobald von tragenden Massen die Rede ist, fällt uns gewöhnlich nach unserem heutigen Bedürfniß die Wand ein, als das Festeste, Sicherste zum Tragen. Die Wand aber hat, wie wir bereits sahen, nicht das Tragen als solches zu ihrem alleinigen Princip, sondern dient wesentlich zur Umschließung und Verbindung, und macht deshalb in der romantischen Baukunst ein überwiegendes Moment aus. Das Eigenthümliche der griechischen Architektur besteht nun sogleich darin, daß sie dieß Tragen als solches gestaltet und hiefür die *Säule* als ein Grundelement architektonischer Zweckmäßigkeit und Schönheit verwendet.

αα. Die Säule hat keine andere Bestimmung als die des Tragens, und obschon eine Reihe von Säulen in gerader Linie nebeneinander gestellt eine Abgränzung markirt, so umschließt sie doch nicht wie eine feste Mauer oder Wand, sondern wird ausdrücklich von der eigentlichen Wand fortgerückt und frei für sich hingestellt. Bei diesem alleinigen Zweck des Tragens kommt es nun vor Allem darauf an, daß die Säule im Verhältniß zu der Last, die auf ihr ruht, den Anblick der Zweckmäßigkeit gewähre, und deshalb weder zu stark, noch zu schwach sey, weder zusammengedrückt erscheine, noch so hoch und leicht in die Höhe steige, als ob sie mit ihrer Last nur spiele.

ββ. Wie von der umschließenden Mauer und Wand auf

der einen Seite, unterscheidet sich nun aber die Säule auf der anderen auch von bloßen Pfosten. Der Pfosten nämlich ist unmittelbar in die Erde gesteckt und hört ebenso unmittelbar da auf, wo eine Last über ihn hingelegt ist. Dadurch erscheint seine bestimmte Länge, sein Anfangen und Ausseyn gleichsam nur als eine negative Begränzung durch Anderes, als eine zufällige Bestimmtheit, die ihm nicht für sich selber zukömmt. Anzufangen aber und sich zu endigen sind Bestimmungen, die im Begriff der tragenden Säule selbst liegen, und deshalb auch an ihr selbst als ihre eigenen Momente müssen zum Vorschein kommen. Dieß ist der Grund dafür, daß die ausgebildete schöne Architektur der Säule eine Basis und Kapital zutheilt. Bei der toskanischen Ordnung findet sich zwar keine Basis, so daß die Säule also unmittelbar aus der Erde hervorkommt; dann aber ist ihre Länge für das Auge etwas Zufälliges; man weiß nicht, ob die Säule nicht durch das Gewicht der getragenen Masse so oder so tief sey in den Boden hineingedrückt worden. Damit ihr Anfang nicht als unbestimmt und zufällig erscheine, muß sie einen ihr absichtlich gegebenen Fuß haben, auf dem sie steht, und der ihren Anfang ausdrücklich als Anfang zu erkennen giebt. Die Kunst will einestheils dadurch sagen: hier fängt die Säule an; anderentheils will sie die Festigkeit, das sichre Dastehn für's Auge bemerkbar machen, und das Auge in dieser Rücksicht gleichsam beruhigen. Aus dem gleichen Grunde läßt sie die Säule mit einem Kapital aufhören, das ebensosehr die eigentliche Bestimmung des Tragens anzeigt, als auch sagen soll: hier hört die Säule auf. Diese Reflexion eines mit Absicht gemachten Anfangs und Schlusses giebt den eigentlichen tieferen Grund für Basis und Kapital an. Es ist wie in der Musik mit einer Kadenz, welche eines festen Abschlusses bedarf, oder wie mit einem Buch, das auch ohne Punktum aus ist, und ohne Heraushebung des ersten Buchstabens anfängt, bei welchem man aber doch, besonders im Mittelalter, große ver-

zierte Buchstaben anbrachte, und ebenso Verzierungen am Ende, um die Vorstellung, daß es anfange und aus sey, objektiv zu machen. Wie sehr deshalb Basis und Kapital über das bloße Bedürfniß hinausgehn, so darf man sie doch nicht als einen überflüssigen Schmuck ansehen, oder nur aus dem Muster ägyptischer Säulen, welche noch den Typus der Pflanzenwelt nachbilden, herleiten wollen. — Organische Gebilde, wie die Skulptur sie in der thierischen und menschlichen Gestalt darstellt, haben ihren Anfang und ihr Ende in freien Konturen in sich selbst, indem es der vernünftige Organismus selber ist, der die Begränzung der Gestalt von Innen heraus macht, die Architektur dagegen hat für die Säule und deren Gestalt nichts Anderes, als die mechanische Bestimmung des Tragens, und der räumlichen Entfernung vom Boden ab bis zu dem Punkt hin, wo die getragene Last die Säule endigt. Die besonderen Seiten aber, welche in dieser Bestimmung liegen, muß die Kunst, weil sie der Säule angehören, auch heraustreten lassen und gestalten. Ihre bestimmte Länge und deren zwiefache Gränze nach unten und oben, sowie ihr Tragen darf deshalb nicht als nur zufällig und durch Anderes in sie hineinkommend erscheinen, sondern muß auch als ihr selber immanent dargestellt seyn.

Was die weitere Gestalt der Säule außer der Basis und dem Kapital angeht, so ist die Säule *erstens* rund, kreisförmig, denn sie soll frei für sich abgeschlossen dastehn. Die in sich einfachste, fest abgeschlossene, verständig bestimmte, regelmäßigste Linie aber ist der Kreis. Dadurch erweist die Säule in ihrer Gestalt schon, daß sie nicht dazu bestimmt ist, dicht aneinander gereiht eine ebene Fläche zu bilden, wie in rechtem Winkel geschnittene Pfosten, nebeneinander gestellt, Mauern und Wände geben, sondern daß sie nur den Zweck hat, in sich selber begränzt zu tragen. In seinem Aufsteigen ferner ist der Säulenschaft gewöhnlich vom dritten Theil der Höhe ab leise verjüngt, er nimmt an Umfang und Dicke ab, weil die unteren Theile

wieder den oberen zu tragen haben, und sich auch dieses mechanische Verhältniß der Säule an ihr selbst herausstellen und bemerkbar machen muß. — Endlich werden die Säulen häufig senkrecht kannelirt, einerseits um die einfache Gestalt in sich selbst zu vermannigfachen, andererseits um die Säulen, wo es nöthig ist, durch solche Theilung dicker erscheinen zu lassen.

γγ. Obschon nun die Säule vereinzelt für sich hingestellt ist, so hat sie dennoch zu zeigen, daß sie nicht ihrer selbst wegen, sondern der Masse willen da ist, die sie tragen soll. In sofern nun das Haus einer Begränzung nach allen Seiten bedarf, so genügt die einzelne Säule nicht, sondern stellt andere neben sich, wodurch es zur wesentlichen Bestimmung wird, daß die Säule sich zu einer Reihe vervielfältige. Wenn nun mehrere Säulen dasselbe tragen, so ist dieß gemeinschaftliche Tragen zugleich das, was ihre gemeinschaftliche gleiche Höhe bestimmt und sie mit einander verbindet, der Balken. Dieß führt uns von dem Tragen als solchem zu dem entgegengesetzten Bestandtheil, dem Getragenen.

β. Was die Säulen tragen ist das aufgelegte Gebälk. Das nächste Verhältniß, das in dieser Beziehung eintritt, ist die Rechtwinkligkeit. Sowohl gegen den Boden als gegen das Gebälk muß der Träger einen rechten Winkel bilden. Denn die wagerechte Lage ist, dem Gesetz der Schwere nach, die allein in sich selbst sichre und gemäße, und der rechte Winkel der einzig fest bestimmte; der spitze und stumpfe dagegen sind unbestimmt und in ihrem Maaß wechselnd und zufällig.

Näher nun gliedern sich die Bestandtheile des Gebälks folgendermaßen.

αα. Auf den gleich hohen in gerader Linie nebeneinander gestellten Säulen ruht unmittelbar der Architrav, der Hauptbalken, welcher die Säulen mit einander verbindet und auf ihnen gemeinschaftlich lastet. Als einfacher Balken bedarf derselbe nur der Gestalt von vier ebenen in allen Dimensionen rechtwink-

lig aneinander gefügten Flächen und deren abstrakter Regelmäßigkeit. Indem aber der Architrav einestheils von den Säulen getragen wird, anderentheils das übrige Gebälk auf ihm ruht und ihm selbst wieder die Aufgabe des Tragens giebt, so kehrt die weiterschreitende Architektur auch diese gedoppelte Bestimmung an dem Hauptbalken heraus, indem sie an dem oberen Theile das Tragen durch vorspringende Leisten u. s. f. bezeichnet. In dieser Rücksicht bezieht sich also der Hauptbalken nicht allein auf die tragenden Säulen, sondern ebensosehr auf andere Lasten, die auf ihm ruhn.

ββ. Diese bilden zunächst den Fries. Der Borten oder Fries besteht einerseits aus den Köpfen der Deckenbalken, die sich auf den Hauptbalken legen, andererseits aus den Zwischenräumen derselben. Dadurch erhält der Fries schon wesentlichere Unterschiede in sich, als der Architrav, und hat sie deshalb auch in schärferer Bezeichnung hauptsächlich dann herauszuheben, wenn die Architektur, obschon sie ihre Werke in Stein ausführt, doch dem Grundtypus des Holzbaus noch strenger folgt. Dieß giebt den Unterschied der Triglyphen und Metopen. Triglyphen nämlich sind die Balkenköpfe, welche dreifach eingeschnitten wurden, Metopen die viereckigen Räume zwischen den einzelnen Triglyphen. In frühester Zeit wurden sie wahrscheinlich leer gelassen, in spätere jedoch ausgefüllt, ja selbst mit Reliefs überkleidet und geschmückt.

γγ. Der Fries nun, der auf dem Hauptbalken ruht, trägt wiederum den Kranz oder Karnies. Dieser hat die Bestimmung die Eindachung zu stützen, welche dem Ganzen in der Höhe den Abschluß giebt. Hier entsteht nun sogleich die Frage, von welcher Art diese letzte Abgränzung seyn müsse. Denn es kann in dieser Beziehung eine doppelte Art der Abgränzung vorkommen, die rechtwinklig horizontale und die in spitzem oder stumpfem Winkel geneigte. Sehn wir nur auf das Bedürfniß, so scheint es, daß Südländer, die wenig vom Regen und

vom Sturmwind zu leiden haben, nur Schutz gegen die Sonne brauchen, so daß ihnen eine horizontale, rechtwinklige Bedeckung des Hauses genügen kann. Nordländer dagegen haben sich gegen den Regen, der ablaufen muß, gegen den Schnee, der nicht allzuschwer lasten darf, zu schützen, und bedürfen geneigter Dächer. Doch kann bei der schönen Baukunst das Bedürfniß allein nicht entscheiden, sondern als Kunst hat sie auch die tieferen Forderungen der Schönheit und Gefälligkeit zu befriedigen. Was vom Boden aus in die Höhe steigt, muß vorgestellt werden mit einer Basis, einem Fuß, auf dem es steht und der ihm zur Stütze dient; außerdem geben uns die Säulen und Wände der eigentlichen Architektur die materielle Anschauung des Tragens. Das Obere dagegen, die Bedeckung muß nicht mehr tragen, sondern nur getragen werden, und diese Bestimmung, nicht mehr zu tragen an ihm selber zeigen; d. h. es muß so beschaffen seyn, daß es nicht mehr tragen kann, und deshalb auf einen Winkel, sey er spitz oder stumpf, ausgehen. Die alten Tempel haben daher auch keine horizontale Dachung, sondern zwei in stumpfem Winkel zusammentreffende Dachflächen, und es ist der Schönheit gemäß, daß sich das Gebäude so abschließt. Denn horizontale Dachflächen gewähren nicht den Anblick eines in sich fertigen Ganzen, indem eine horizontale Ebene in der Höhe immer noch tragen kann, was aber der Linie, zu welcher geneigte Dachflächen sich zusammenschließen, nicht mehr möglich ist. So befriedigt uns z. B. in dieser Beziehung auch in der Malerei für ihre Gruppirung der Figuren die Pyramidalform.

γ. Die letzte Bestimmung, nach welcher wir uns umzusehn haben, betrifft die Umschließung, die Mauern und Wände. Säulen tragen und umgränzen wohl, aber sie umschließen nicht, sondern sind gerade das Entgegengesetzte des von Wänden rings eingeschlossenen Innern. Soll deshalb solch eine vollständige Einschließung nicht fehlen, so müssen auch dichte,

solide Wände aufgeführt werden. Dieß ist beim Tempelbau wirklich der Fall.

αα. In Ansehung dieser Wände ist nichts Weiteres anzugeben, als daß sie geradlinigt, eben, und perpendikular hingestellt werden müssen, weil schiefe in spitzen und stumpfen Winkeln aufsteigende Mauern für's Auge den drohenden Anblick des Einstürzens geben, und keine ein für allemal festbestimmte Richtung haben, da es als zufällig erscheinen kann, daß sie gerade in diesem oder jenem spitzeren und stumpferen Winkel in die Höhe ragen. Die verständige Regelmäßigkeit und Zweckmäßigkeit fordert auch hier wieder den rechten Winkel.

ββ. Indem nun Wände ebensosehr umschließen, als sie auch tragen können, während wir das eigentliche Geschäft des bloßen Tragens auf die Säulen beschränkten, so liegt die Vorstellung nahe, daß da, wo die beiden unterschiedenen Bedürfnisse des Tragens und Umschließens zu befriedigen sind, Säulen könnten hingestellt und mit einander durch dichte Mauern zu Wänden vereinigt werden, woraus dann Halbsäulen entstehen. So fängt z. B. Hirt nach Vitruv seine ursprüngliche Konstruktion mit vier Eckpfosten an. Soll nun der Nothwendigkeit einer Umschließung Genüge geschehn, so müssen dann allerdings, wenn man zugleich Säulen fordert, die Säulen eingemauert werden, und es läßt sich auch aufzeigen, daß es Halbsäulen von sehr hohem Alter giebt. Hirt z. B. (die Baukunst n. d. Grundsätzen d. Alten. Berlin 1808. S. 111) sagt, der Gebrauch der Halbsäulen sey so alt als die Baukunst selbst, und leitet ihre Entstehung daraus her, daß Säulen und Pfeiler die Deckenwerke und die Dachung stützten und trügen, doch nun auch zum Schutz gegen Sonne und Unwetter Zwischenwände nöthig machten. Da nun aber die Säulen bereits den Bau an sich selbst hinreichend stützten, so wäre es nicht nöthig, die Wände so dick, noch von so festem Material zu errichten als die Säulen, weshalb diese in der Regel nach Außen hervorragten. — Dieser Entstehungsgrund mag

richtig seyn, dennoch aber sind Halbsäulen schlechthin widerlich, weil dadurch zweierlei entgegengesetzte Zwecke ohne innere Nothwendigkeit nebeneinander stehen, und sich miteinander vermischen. Man kann die Halbsäulen freilich vertheidigen, wenn man auch bei der Säule so streng vom Holzbau ausgeht, daß man sie selbst für die Umschließung zum Fundamentalen macht. Bei dichten Mauern jedoch hat die Säule keinen Sinn mehr, sondern wird zum Pfosten herabgesetzt. Denn die eigentliche Säule ist wesentlich rund, fertig in sich, und drückt gerade durch diese Abgeschlossenheit sichtlich aus, daß sie jeder Fortsetzung zu einer ebenen Fläche, und deshalb jeder Ausmauerung widerstrebe. Will man deshalb bei Mauern Stützen haben, so müssen sie eben seyn, nicht runde Säulen, sondern Flächen, welche sich als eben zu einer Wand verlängern können.

So ruft schon Goethe in seinem Jugendaufsatz „von deutscher Baukunst" im Jahre 1773, eifrig aus: „Was soll uns das, du neufranzösischer philosophirender Kenner, daß der erste zum Bedürfniß erfindsame Mensch vier Stämme einrammelte, vier Stangen drüber verband und Aeste und Moos drauf deckte. Und es ist noch dazu falsch, daß deine Hütte die erstgeborene der Welt ist. Zwei an ihrem Gipfel sich kreuzende Stangen vornen, zwei hinten und eine Stange quer über zum First, ist und bleibt, wie du alltäglich an Hütern der Felder und Weinberge erkennen kannst, eine weit primärere Erfindung, von der du nicht einmal Principium für deine Schweineställe abstrahiren könntest." Goethe will nämlich beweisen, daß eingemauerte Säulen bei Gebäuden, welche den wesentlichen Zweck der bloßen Umschließung hätten, ein Unding seyen. Nicht als ob er nicht die Schönheit der Säule anerkennen wollte. Im Gegentheil; er rühmt sie sehr. „Nur hüthet euch," fügt er hinzu, „sie ungehörig zu gebrauchen; ihre Natur ist, frei zu stehn. Wehe den Elenden, die ihren schlanken Wuchs an plumpe Mauern geschmiedet haben!" Von hier aus geht er dann zu der eigent-

lich mittelaltrigen und heutigen Baukunst fort und sagt: „Säule ist mit nichten ein Bestandtheil unserer Wohnungen; sie widerspricht vielmehr dem Wesen all unserer Gebäude. Unsere Häuser entstehen nicht aus vier Säulen in vier Ecken; sie entstehen aus vier Mauern auf vier Seiten, die statt aller Säulen sind, alle Säulen ausschließen, und wo ihr sie anflickt, sind sie belastender Ueberfluß. Eben das gilt von unseren Palästen, Kirchen, wenige Fälle ausgenommen, auf die ich nicht zu achten brauche." Hier ist in dieser aus freier sachgemäßer Anschauung hervorgegangenen Aeußerung das richtige Princip der Säule ausgesprochen. Die Säule muß ihren Fuß vor die Wand setzen, und von ihr unabhängig für sich heraustreten. In der neueren Architektur finden wir zwar häufig die Anwendung von Pilastern; diese hat man aber als wiederholende Abschattung von vorderen Säulen angesehn, und sie nicht rund, sondern eben gemacht.

γγ. Hieraus erhellt nun, daß die Wände zwar auch tragen können, daß sie jedoch, indem der Dienst des Tragens für sich schon durch die Säulen geleistet wird, ihrerseits wesentlich in der ausgebildeten klassischen Architektur nur die Umschließung zu ihrem Zweck zu nehmen haben. Tragen sie gleich den Säulen, so werden diese an sich unterschiedenen Bestimmungen nicht, wie zu fordern ist, auch als unterschiedene Theile ausgeführt, und die Vorstellung dessen, was die Wände leisten sollen, trübt und verwirrt sich. Wir finden deshalb auch in dem Tempelbau die mittlere Halle, wo das Bildniß des Gottes stand, das zu umschließen der Hauptzweck bleibt, häufig oben offen. Wenn aber eine Ueberdachung erheischt wird, so gehört es zur höheren Schönheit, daß dieselbe für sich getragen sey. Denn das direkte Aufsetzen des Gebälks und Dachs auf die umschließenden Wände ist nur die Sache der Noth und des Bedürfnisses, nicht aber der freien architektonischen Schönheit, weil es in der klassischen Baukunst zum Tragen keiner Wände und Mauern bedarf, die

vielmehr unzweckmäßig seyn würden, in sofern sie, wie wir schon oben sahen, mehr Anstalten und einen größeren Aufwand zum Tragen machen, als nöthig ist.

Dieß wären die Hauptbestimmungen, welche in der klassischen Architektur in ihrer Besonderung auseinander zu treten haben.

c) Obschon wir nun auf der einen Seite als ein Grundgesetz feststellen können, daß die Unterschiede, die so eben kurz angedeutet sind, auch in ihrer Unterscheidung zum Vorschein kommen müssen, so ist es andererseits ebensosehr nothwendig, daß sie sich zu einem Ganzen vereinen. Auf diese Einigung, welche in der Architektur mehr nur ein Nebeneinandertreten und Zusammenfügen und eine durchgängige Eurhythmie des Maaßes seyn kann, wollen wir kurz noch zum Schluß einen Blick werfen.

Im Allgemeinen geben die griechischen Tempelbauten einen befriedigenden, so zu sagen, sättigenden Anblick.

α. Nichts strebt empor, sondern das Ganze streckt sich gerade aus breit hin, und weitet sich aus ohne sich zu erheben. Um die Fronte zu überschauen braucht sich das Auge kaum absichtlich in die Höhe zu richten, es findet sich im Gegentheil in die Breite gelockt, während die mittelaltrige deutsche Baukunst maaßlos fast hinaufstrebt und sich aufwärts hebt. Bei den Alten bleibt die Breite, als feste, bequeme Begründung auf der Erde, die Hauptsache; die Höhe ist mehr von der menschlichen Höhe genommen, und vermehrt sich nur nach der vermehrten Breite und Weite des Gebäudes.

β. Ferner sind die Verzierungen so angebracht, daß sie dem Eindruck der Einfachheit nicht Schaden thun. Denn auch auf die Verzierungsweise kommt viel an. Die Alten, hauptsächlich die Griechen, halten hierin das schönste Maaß. Ganz einfache große Flächen und Linien z. B. erscheinen in dieser ungetheilten Einfachheit nicht so groß, als wenn einige Mannigfaltigkeit, eine Unterbrechung darauf angebracht wird, durch welche nun erst ein bestimmteres Maaß für's Auge da ist. Wird diese

Theilung aber und deren Ausschmückung ganz ins Kleinliche ausgebildet, so daß man nichts als eine Vielheit und deren Kleinlichkeiten vor sich hat, so erscheinen auch die großartigsten Verhältnisse und Dimensionen zerbröckelt und zerstört. Die Alten nun arbeiten im Ganzen weder darauf hin, ihre Bauten und deren Maaße durch solche Mittel schlechthin größer erscheinen zu lassen als sie in der That sind, noch zertheilen sie das Ganze durch Unterbrechungen und Verzierungen so, daß, weil alle Theile klein sind, und eine Alles wieder zusammenfassende durchgreifende Einheit fehlt, nun auch das Ganze gleichfalls klein erscheint. Ebensowenig liegen ihre vollendet schönen Werke bloß massigt und gedrückt am Boden, oder thürmen sich gegen ihre Breite übermäßig in die Höhe, sondern halten auch in dieser Beziehung eine schöne Mitte, und geben zugleich in ihrer Einfachheit einer maaßvollen Mannigfaltigkeit den nöthigen Spielraum. Vor Allem aber scheint der Grundzug des Ganzen und seiner einfachen Besonderheiten auf's Klarste durch Alles und Jedes hindurch, und bewältigt die Individualität der Gestaltung ganz ebenso, wie in dem klassischen Ideal die allgemeine Substanz das Zufällige und Partikulare, worin dieselbe ihre Lebendigkeit erhält, zu beherrschen und mit sich in Einklang zu bringen mächtig bleibt.

γ. Was nun die Anordnung und Gliederung des Tempels angeht, so ist in dieser Beziehung einerseits ein großer Stufengang der Ausbildung zu bemerken, andererseits blieb Vieles traditionell. Die Hauptbestimmungen, die für uns hier von Interesse seyn können, beschränken sich auf die von Mauern umschlossene Tempelzelle (*ναὸς*) mit dem Götterbilde, ferner auf das Vorhaus (*πρόναος*), das Hinterhaus (*ὀπισθόδομος*), und die um das ganze Gebäude herlaufenden Säulengänge. Ein Vor- und Hinterhaus mit einer vortretenden Säulenreihe hatte zuerst die Gattung, welche Vitruv *ἀμφιπρόστυλος* nennt, wozu sodann beim *περίπτερος* noch die Säulenreihe zu jeder Seite

tritt, bis endlich in höchster Steigerung sich beim δίπτερος diese Säulenreihe um den ganzen Tempel verdoppelt, und beim ὕπαιθρος auch im Innern des ναὸς Säulengänge mit doppelter Säulenstellung übereinander, von den Wänden abstehend, zum Umhergehen, wie bei den äußeren Säulengängen, hinzukommen; eine Tempelart, für welche Vitruv als Muster den achtsäuligen Tempel der Minerva in Athen, und den zehnsäuligen des olympischen Jupiter angiebt. (Hirt Gesch. d. Bauk. III. S. 14—18; und II. S. 151.)

Die näheren Unterschiede in Rücksicht auf die Anzahl der Säulen, sowie die Abstände derselben von einander und von den Wänden wollen wir hier übergehen, und nur auf die eigenthümliche Bedeutung aufmerksam machen, welche die Säulenreihen, Vorhallen u. s. f. für den griechischen Tempelbau überhaupt haben.

In diesen Prostylen und Amphiprostylen, diesen einfachen und doppelten Säulengängen, die unmittelbar in's Freie führen, sehen wir die Menschen offen, frei umherwandeln, zerstreut, zufällig sich gruppiren; denn die Säulen überhaupt sind nichts Einschließendes, sondern eine Begränzung, die schlechthin durchgängig bleibt, so daß man halb Innen halb Außen ist, und wenigstens überall unmittelbar in's Freie treten kann. In derselben Weise lassen auch die langen Wände hinter den Säulen kein Gedränge nach einem Mittelpunkte zu, wohin der Blick, wenn die Gänge voll sind, sich richten könnte; im Gegentheil wird vielmehr das Auge von solchem Einheitspunkte ab nach allen Seiten hingelenkt, und statt der Vorstellung einer Versammlung zu Einem Zweck, sehen wir die Richtung nach Außen, und erhalten nur die Vorstellung eines ernstlosen, heiteren, müßigen, geschwätzigen Verweilens. Im Innern der Umschließung ist zwar ein tieferer Ernst zu vermuthen, doch auch hier finden wir eine mehr oder weniger, und besonders in den ausgebildetsten Bauten ganz nach Außen offene Umgebung,

welche darauf hindeutet, daß es auch mit diesem Ernst so streng nicht gemeint seyn müsse. Und so bleibt denn auch der Eindruck dieser Tempel zwar einfach und großartig, zugleich aber heiter, offen und behaglich, indem der ganze Bau mehr auf ein Umherstehen, Hin- und Wiederwandeln, Kommen und Gehen, als auf die koncentrirte innere Sammlung einer ringsum eingeschlossenen vom Aeußeren losgelösten Versammlung eingerichtet ist.

2. Die verschiedenen Bauarten der klassischen Architektur.

Werfen wir zum Schluß noch einen Blick auf die verschiedenen Bauformen, die in der klassischen Architektur den durchgreifenden Typus abgeben, so können wir folgende Unterschiede als die wichtigeren hervorheben.

a) Das Nächste, was sich in dieser Rücksicht bemerklich macht, sind diejenigen Bauarten, deren Verschiedenheit am auffallendsten an den Säulen hervortritt, weshalb ich mich auch darauf beschränken will, hier nur die vornehmlich charakteristischen Kennzeichen der Säulenarten anzugeben.

Die bekanntesten Säulenordnungen sind die dorische, ionische und korinthische, über deren architektonische Schönheit und Zweckmäßigkeit hinaus früher und später nichts mehr erfunden ist. Denn die toskanische oder nach Hirt (Gesch. d. Bauk. I. S. 251) auch altgriechische Bauart gehört in ihrer schmucklosen Dürftigkeit wohl dem ursprünglich einfachen Holzbau, doch nicht der schönen Architektur an, und die sogenannte römische Säulenordnung ist, als eine bloß vermehrte Verzierung der korinthischen, unwesentlich.

Die Hauptpunkte nun, auf welche es ankommt, betreffen das Verhältniß der Höhe der Säulen zu ihrer Dicke, die verschiedene Art der Basis und des Kapitals, und endlich die größeren oder geringeren Abstände der Säulen voneinander. Was

den ersten Punkt angeht, so erscheint die Säule plump und gedrückt, wenn sie nicht die vierfache Höhe ihres Durchmessers erreicht, übersteigt sie indessen die zehnfache Höhe desselben, so erscheint sie dem Auge zu dünn und schlank für die Zweckmäßigkeit des Tragens. Hiermit aber steht die Entfernung der Säulen von einander in engem Verhältniß; denn sollen die Säulen dicker erscheinen, so müssen sie einander näher gestellt werden, sollen sie dagegen schmächtiger und schmaler aussehn, so können die Abstände weiter seyn. Von gleicher Wichtigkeit ist es, ob die Säule ein Fußgestell hat oder nicht, ob das Kapital höher ist oder niedriger, schmucklos oder verzierter, indem sich dadurch ihr ganzer Charakter verändert. In Ansehung des Schaftes aber gilt die Regel, daß derselbe glatt und unverziert gelassen werden muß, obschon er nicht in durchgängig gleicher Dicke aufsteigt, sondern nach oben hin um ein Weniges schmaler wird als unten und in der Mitte, so daß dadurch eine Schwellung entsteht, die, wenn auch fast unmerklich, dennoch vorhanden seyn muß. Nun hat man zwar später, zur Zeit des scheidenden Mittelalters, bei der Wiederanwendung der alten Säulenformen auf die christliche Architektur die glatten Säulenschäfte zu kahl gefunden und deshalb Blumenkränze umhergeschlungen oder die Säulen auch wohl spiralförmig sich heraufwinden lassen; doch dieß ist unstatthaft und gegen den wahren Geschmack, weil die Säule nichts erfüllen soll als das Geschäft des Tragens, und in diesem Geschäft fest, gerade und selbstständig emporzusteigen hat. Das Einzige, was die Alten beim Säulenschaft anbrachten, war die Kannelirung, wodurch die Säulen, wie schon Vitruv sagt, breiter erscheinen als wenn sie ganz glatt gehalten sind. Solche Kannelirungen finden sich im größten Maaßstabe.

Von den näheren Unterschieden nun der dorischen, ionischen und korinthischen Säulenordnung und Bauart will ich nur folgende Hauptpunkte anführen.

α. In den ersten Konstruktionen ist die Sicherheit des Baues die Grundbestimmung, bei welcher die Architektur stehn bleibt, und deshalb noch keine schlanken Verhältnisse und deren kühnere Leichtigkeit wagt, sondern sich mit schwerfälligen Formen zufrieden erweist. Dieß ist in der dorischen Bauart der Fall. In ihr behält das Materielle in seiner lastenden Schwere noch die meiste Einwirkung, und kommt besonders in dem Verhältniß der Breite und Höhe zum Vorschein. Erhebt sich ein Gebäude leicht und frei, so scheint das Lasten schwerer Massen überwunden, lagert es sich dagegen breiter und niedriger hin, so giebt sich, wie im dorischen Baustyl, die Festigkeit und Solidität, welche unter der Herrschaft der Schwere steht, als die Hauptsache zu erkennen.

In diesem Charakter sind die dorischen Säulen, den übrigen Ordnungen gegenüber, die breitesten und niedrigsten. Die älteren reichen nicht über die sechsfache Höhe ihres unteren Durchmessers hinaus, und sind häufig nur vierfach so hoch als ihr Diameter, wodurch sie in ihrer Schwerfälligkeit den Anblick einer ernsten, einfachen, zierdelosen Männlichkeit gewähren, wie die Tempel zu Pästum und Korinth sie zeigen. Doch bringen es die späteren dorischen Säulen bis auf die Höhe von sieben Durchmessern, und für andere Gebäude als Tempel giebt Vitruv noch einen halben Diameter zu. Ueberhaupt aber zeichnet sich die dorische Bauart dadurch aus, daß sie der ursprünglichen Einfachheit des Holzbaues noch näher steht, obschon sie empfänglicher für Zierrathen und Ausschmückungen ist als die toskanische. Die Säulen haben jedoch fast durchgängig keine Basis, sondern stehn unmittelbar auf dem Unterbau, und das Kapital ist in einfachster Weise nur aus Wulst und Platte zusammengesetzt. Der Schaft wurde bald glatt gelassen, bald mit zwanzig Streifen kannelirt, die häufig im untern Drittel flach, in den oberen aber ausgehöhlt waren. (Hirt, die Baukunst nach d. Grundsf. d. Alten S. 54.) Was den Abstand der Säulen an-

belangt, ſo beträgt derſelbe bei den älteren Denkmälern die Weite der zweifachen Säulendicke, und nur wenige haben die Weite zwiſchen zwei und zwei und einem halben Durchmeſſer.

Eine andere Eigenthümlichkeit der doriſchen Bauart, in welcher ſie ſich dem Typus des Holzbaues nähert, beſteht in den Triglyphen und Metopen. Die Triglyphen nämlich deuten im Fries die auf dem Architrav aufliegenden Balkenköpfe des Dachgebälks durch prismatiſche Einſchnitte an, während die Metopen die Raumausfüllung von einem Balken zum anderen bilden, und in der doriſchen Bauweiſe noch die Form des Quadrats behalten. Zur Auszierung wurden ſie häufig mit Reliefs bedeckt, während unter den Triglyphen am Architrav und oberwärts auf der Unterfläche der Kranzleiſte ſechs kleine koniſche Körperchen, die Tropfen, als Schmuck dienten.

β. Wenn nun bereits der doriſche Styl bis zum Charakter einer gefälligen Solidität fortgeht, ſo ſteigert ſich die ioniſche Architektur zum Typus der, wenn auch noch einfachen, Schlankheit, Anmuth und Zierlichkeit. Die Höhe der Säulen ſchwankt zwiſchen dem ſiebenfachen bis zehnfachen Maaß ihres unteren Diameters, und beſtimmt ſich nach Vitruv's Annahme vornehmlich aus den Zwiſchenweiten der Abſtände, indem bei größeren Zwiſchenräumen die Säulen dünner und dadurch ſchlanker, bei engeren aber dicker und niedriger erſcheinen, und der Architekt deshalb, um das Allzudünne oder Schwerfällige zu vermeiden, genöthigt wird, in dem erſten Falle die Höhe zu verringern, im zweiten aber zu vermehren. Wenn deshalb die Säulenabſtände mehr als drei Diameter überſteigen, ſo ſoll die Höhe der Säulen nur deren acht betragen, acht und einen halben Durchmeſſer dagegen bei einer Zwiſchenweite von zwei und einem viertel bis drei Diametern; ſtehn die Säulen aber nur in der Weite von zwei Diametern auseinander, ſo erhebt ſich die Höhe auf neun und einen halben Durchmeſſer, und auf zehn

sogar bei dem engsten Abstande von anderthalb Diametern. Doch kamen diese letzteren Fälle wohl nur sehr selten vor, und nach den Monumenten, die uns von ionischer Bauart erhalten sind, zu urtheilen, haben sich die Alten der höheren Säulenverhältnisse nur wenig bedient.

Fernere Unterschiede des ionischen vom dorischen Styl sind darin zu finden, daß die ionischen Säulen nicht wie die dorischen unmittelbar mit dem Schaft aus dem Unterbau herausgehoben, sondern auf eine vielgegliederte Basis gestellt wurden, und nun mit tieferer Aushöhlung und einer breiten vier und zwanzigstreifigen Kanneliruug, in leiser Verjüngung leicht in schlanker Höhe zum Kapital emporstiegen. Hierin zeichnete sich besonders der ionische Tempel zu Ephesus dem dorischen zu Paestum gegenüber aus. In derselben Weise gewinnt das ionische Kapital an Mannigfaltigkeit und Anmuth. Es hat nicht nur einen geschnittenen Wulst, Stäbchen und Platte, sondern erhält noch rechts und links eine schneckenförmige Windung, und an den Seiten eine polsterähnliche Zierde, von welcher es auch die Benennung des Polsterkapitals trägt. Die Schneckenwindungen am Polster deuten das Ende der Säule an, die aber noch höher steigen könnte, doch sich in diesem möglichen Weitergehen hier in sich selber krümmt.

Bei dieser schlanken Gefälligkeit und Ausschmückung der Säulen fordert die ionische Bauart nun auch ein weniger schwerfällig lastendes Gebälk und befleißigt sich auch in dieser Rücksicht einer vermehrten Anmuth. In derselben Weise bezeichnet sie nicht mehr wie die dorische die Herkunft vom Holzbau, und läßt deshalb in dem glatten Fries die Triglyphen und Metopen fortfallen, wogegen als Hauptverzierungen Schädel von Opferthieren, durch Blumengewinde verbunden, eintreten, und statt der hängenden Dielenköpfe die Zahnschnitte eingeführt werden. (Hirt, Gesch. d. Bauk. 1. S. 254.)

γ. Was endlich die korinthische Bauart angeht; so behält sie die Grundlage der ionischen bei, die sich jetzt bei der gleichen Schlankheit zu geschmackvoller Pracht herausarbeitet, und den letzten Reichthum des Schmucks und der Auszierung entfaltet. Gleichsam zufrieden, vom Holzbau die bestimmten, vielfachen Theilungen erhalten zu haben, hebt sie dieselben, ohne den ersten Ursprung vom Holzbau hindurch scheinen zu lassen, durch Zierrathen hervor, und drückt in den mannigfaltigen Leisten und Leistchen an Gesimsen und Balken, in Traufgesimsen, Rinnleisten, vielfältig gegliederten Basen und reicheren Kapitälern eine Vielgeschäftigkeit in gefälligen Unterschieden aus.

Die korinthische Säule übersteigt zwar die Höhe der ionischen nicht, indem sie sich gewöhnlich bei gleichartiger Kannelirung nur achtmal oder neuntehalbmal so hoch als die untere Säulendicke erhebt, doch erscheint sie durch ein höheres Kapital schlanker und vor Allem reicher. Denn das Kapital beträgt ein und ein Achtel des unteren Diameters, und hat auf allen vier Ecken schlankere Schnecken mit Hinweglassung der Polster, während der untere Theil mit Akanthusblättern geziert ist. Die Griechen haben hierüber eine anmuthige Geschichte. Ein Mädchen von besonderer Schönheit, so wird erzählt, sey gestorben; da habe die Amme in ein Körbchen das Spielzeug gesammelt und auf's Grab gesetzt, wo eine Akanthuspflanze emporsproßte. Die Blätter hätten sich bald um das Körbchen umhergezogen, und daher sey der Gedanke zum Kapital einer Säule genommen.

Von anderweitigen Unterschieden des korinthischen Styls vom ionischen und dorischen will ich nur noch die zierlich geschweiften Sparrenköpfe unter der Kranzleiste anführen, sowie den Vorsprung der Traufe, und die Zahneinschnitte und Kragsteine am Hauptgesims.

b) Als eine Mittelform nun zweitens zwischen der griechischen und christlichen Baukunst kann man die römische an-

sehn, in sofern in ihr hauptsächlich die Anwendung von Bogen und Wölbungen beginnt.

Die Zeit, in welcher die Bogenkonstruktion zuerst ist erfunden worden, läßt sich mit Bestimmtheit nicht angeben, doch scheint es gewiß zu seyn, daß weder die Aegypter, wie weit sie es auch in der Kunst des Bauens gebracht haben, den Kreisbogen und das Ueberwölben kannten, noch auch die Babylonier, Israeliten und Phönizier. Die Denkmäler ägyptischer Architektur wenigstens zeigen nur, daß die Aegypter, wenn es darauf ankam, im Innern der Gebäude Decken tragen zu lassen, nichts als massenhafte Säulen aufzuwenden wußten, auf welche sodann Steinplatten als Balken wagerecht gelegt wurden. Sollten aber breite Eingänge oder Brückenbogen zugewölbt werden, so verstanden sie keine andere Aushülfe, als von beiden Seiten einen Stein hervorragen zu lassen, der wieder einen vorgerückteren trug, so daß sich nach oben hin die Seitenwände mehr und mehr verengten, bis es endlich nur noch eines Steines bedurfte, um die letzte Oeffnung zu schließen. Wo sie sich dieses Auskunftsmittels nicht bedienten, überdeckten sie die Räume mit großen Steinen, welche sie sparrenähnlich gegeneinander richteten.

Bei den Griechen finden sich wohl Monumente, in welchen die Bogenkonstruktion schon angewendet ist, doch selten, und Hirt, der über die Baukunst und Geschichte der Baukunst bei den Alten das Bedeutendste geschrieben hat, giebt an, daß unter diesen Denkmälern keines sey, welches man als vor dem Zeitalter des Perikles erbaut mit Sicherheit annehmen könnte. In der griechischen Architektur nämlich ist die Säule und das wagerecht aufliegende Gebälk das Charakteristische und Ausgebildete, so daß hier die Säule außerhalb ihrer eigentlichen Bedeutung, Balken zu tragen, wenig gebraucht wird. Der über zwei Pfeiler oder Säulen hingewölbte Kreisbogen aber und das

Kuppenförmige enthält bereits etwas Weiteres, indem die Säule schon anfängt, die Bestimmung des bloßen Tragens zu verlassen. Denn der Kreisbogen in seinem Aufsteigen, seiner Krümmung und Senkung bezieht sich auf einen Mittelpunkt, der nichts mit der Säule und deren Tragen zu thun hat. Die verschiedenen Theile des Kreises tragen sich gegenseitig, stützen und setzen sich fort, so daß sie sich der Hülfe der Säule weit mehr als ein aufgelegter Balken entziehen.

In der römischen Architektur nun ist, wie gesagt, die Bogenkonstruktion und das Wölben sehr gewöhnlich, ja es giebt einige Ueberreste, welche man, wenn den späteren Zeugnissen vollkommen Glauben zu schenken wäre, schon in die Zeit der römischen Könige setzen müßte. Von dieser Art sind die Katakomben, Kloaken, die Wölbungen hatten, doch wohl als Werke einer späteren Restauration angesehn werden müssen.

Die Erfindung des Wölbens schreibt man am wahrscheinlichsten dem Demokritos (Seneca ep. 90) zu, der sich auch vielfach mit mathematischen Gegenständen beschäftigte, und für den Erfinder des Steinschnitts gehalten wird.

Als eins der vornehmlichsten Gebäude der römischen Baukunst, in welchem die Kreisform als Haupttypus erscheint, ist das dem Jupiter Ultor geweihte Pantheon des Agrippa anzuführen, das außer der Statue des Jupiter noch in sechs anderen Nischen kolossale Götterbilder enthalten sollte: Mars, Venus und den vergötterten Julius Cäsar, sowie drei andere, die sich nicht genau bestimmen lassen. Zu jeder Seite dieser Nischen standen je zwei korinthische Säulen, und über das Ganze hin wölbte sich die majestätische Decke, in Form einer Halbkugel, als Nachbildung des Himmelsgewölbes. In Rücksicht auf das Technische ist zu bemerken, daß diese Decke nicht aus Stein gewölbt ist. Die Römer nämlich machten bei den meisten ihrer Gewölbe erst eine Holzkonstruktion in Form der Wölbung, die

sie bauen wollten, und darüber hin goſſen sie nun eine Mischung von Kalk und Puzzolan-Mörtel, der aus Bruchsteinen einer leichten Tuffart und aus zerschlagenen Ziegelstücken bestand. Wenn diese Mischung getrocknet war, bildete das Ganze eine Masse, so daß die Holzrüstung konnte fortgenommen werden, und das Gewölbe, bei der Leichtigkeit des Materials und der Festigkeit des Zusammenhanges, auf die Wände nur einen geringen Druck ausübte.

c) Die Baukunst der Römer hatte nun, abgesehen von dieser neuen Bogenkonstruktion, überhaupt eine ganz andere Ausdehnung und einen anderen Charakter als die griechische. Die Griechen zeichneten sich bei durchgängiger Zweckmäßigkeit dennoch durch künstlerische Vollendung in dem Adel, der Einfachheit, so wie in der leichten Zierlichkeit ihrer Zierrathen aus; die Römer dagegen sind künstlich zwar im Mechanischen, doch reicher, prunkender und von geringerem Adel und Anmuthigkeit. Außerdem tritt für ihre Architektur eine Mannigfaltigkrit von Zwecken ein, welche die Griechen nicht kannten. Denn wie ich schon anfangs sagte, verwendeten die Griechen die Pracht und Schönheit der Kunst nur für das Oeffentliche; ihre Privatwohnungen blieben unbedeutend. Bei den Römern aber vermehrt sich nicht nur der Kreis der öffentlichen Bauten, deren Zweckmäßigkeit der Konstruktion sich mit grandioser Pracht in Theatern, Räumen zu Thiergefechten und anderen Lustbarkeiten verband, sondern die Architektur nimmt auch eine Richtung gegen die Privatseite hin. Besonders nach den bürgerlichen Kriegen wurden Villen, Bäder, Gänge, Treppen ꝛc. mit dem höchsten Luxus einer großartigen Verschwendung gebaut, und dadurch ein neues Gebiet für die Baukunst eröffnet, das auch die Gartenkunst in sich hineinzog, und in sehr geistreicher und geschmackvoller Weise vervollkommnet ward. Die Villa des Lukullus ist hiefür ein glänzendes Beispiel.

Dieſer Typus der römiſchen Architektur hat vielfach den ſpäteren Italienern und Franzoſen zum Vorbilde gedient. Bei uns iſt man lange theils den Italienern, theils den Franzoſen gefolgt, bis man ſich endlich den Griechen wieder zugewendet und ſich die Antike in ihrer reineren Form zum Muſter genommen hat.

Drittes Kapitel.

Die romantische Architektur.

Die gothische Baukunst des Mittelalters, welche hier den charakteristischen Mittelpunkt des eigentlich Romantischen bildet, ist lange Zeit hindurch, besonders seit der Verbreitung und Herrschaft des französischen Kunstgeschmackes, für etwas Rohes und Barbarisches gehalten worden. In neuerer Zeit hat sie hauptsächlich Goethe zuerst in der Jugendfrische seiner den Franzosen und ihren Principien entgegenstrebenden Natur- und Kunstanschauung wieder zu Ehren gebracht, und man ist nun mehr und mehr bemüht gewesen, in diesen großartigen Werken das eigenthümlich Zweckmäßige für den christlichen Kultus, sowie das Zusammenstimmen der architektonischen Gestaltung mit dem innern Geist des Christenthums schätzen zu lernen.

1. Allgemeiner Charakter.

Was den allgemeinen Charakter dieser Bauten betrifft, in welchen die religiöse Architektur das besonders Hervorzuhebende ist, so sahen wir schon in der Einleitung, daß sich hier die *selbstständige* und *dienende* Baukunst *vereinige*. Doch besteht die Vereinigung nicht etwa in einer Verschmelzung der architektonischen Formen des Orientalischen und Griechischen, sondern ist nur darin zu suchen, daß auf der einen Seite mehr noch als im griechischen Tempelbau das Haus, die *Umschließung* den Grundtypus abgiebt, während auf der anderen Seite die bloße *Dienstbarkeit* und Zweckmäßigkeit sich ebensosehr *aufhebt*,

und das Haus sich unabhängig davon frei für sich erhebt. So erweisen sich denn diese Gotteshäuser und Bauwerke überhaupt für den Kultus und anderweitigen Gebrauch, wie schon gesagt ist, als schlechthin zweckgemäß, aber ihr eigentlicher Charakter liegt gerade darin, über jeden bestimmten Zweck fortzugehn, und als in sich abgeschlossen, für sich selber da zu seyn. Das Werk steht da für sich, fest und ewig. Deshalb giebt kein bloß verständiges Verhältniß mehr dem Ganzen seinen Charakter; im Innern fällt das Schachtelwesen unserer protestantischen Kirchen fort, die nur erbaut sind, um von Menschen ausgefüllt zu werden, und nichts als Kirchenstühle, wie Ställe, haben, und im Aeußern steigt und gipfelt sich der Bau frei empor, so daß die Zweckmäßigkeit, wie sehr sie auch vorhanden ist, dennoch wieder verschwindet und dem Ganzen den Anblick einer selbstständigen Existenz läßt. Durch nichts wird solches Gebäude vollständig ausgefüllt, Alles geht in die Großheit des Ganzen auf; es hat und zeigt einen bestimmten Zweck, aber es erhebt sich in seiner Grandiosität und erhabenen Ruhe über das bloß Zweckdienliche zur Unendlichkeit in sich selber hinaus. Diese Erhebung über das Endliche und die einfache Festigkeit macht die eine charakteristische Seite aus. Auf der anderen gewinnt gerade hier erst die höchste Partikularisation, Zerstreuung und Mannigfaltigkeit den vollsten Spielraum, ohne jedoch die Totalität zu bloßen Besonderheiten und zufälligen Einzelnheiten zerfallen zu lassen. Die Großartigkeit der Kunst nimmt hier im Gegentheil dieß Getheilte, Zerstückelte durchgängig wieder in jene Einfachheit zurück. Es ist die Substanz des Ganzen, welche sich in unendliche Theilungen einer Welt individueller Mannigfaltigkeiten auseinanderstellt und zerschlägt, aber diese unübersehbare Vielheit einfach sondert, regelmäßig gliedert, symmetrisch vertheilt, zu befriedigendster Eurhythmie ebenso bewegt als fest hinstellt, und diese Weite und Breite bunter Einzelnheiten zu sicherster Einheit und klarstem Fürsichseyn ungehindert zusammenfaßt.

2. Besondere architektonische Gestaltungsweise.

Gehn wir nun zu den besonderen Formen über, in welchen die romantische Baukunst ihren specifischen Charakter ausbildet, so haben wir hier, wie schon oben ist berührt worden, nur von der eigentlich gothischen Architektur und hauptsächlich von dem christlichen Kirchenbau im Unterschiede vom griechischen Tempel zu sprechen.

a) Als Hauptform liegt hier das ganz geschlossene Haus zu Grunde.

α. Wie nämlich der christliche Geist sich in die Innerlichkeit zusammenzieht, so wird das Gebäude der in sich allseitig begränzte Ort für die Versammlung der christlichen Gemeinde und deren innere Sammlung. Es ist die Sammlung des Gemüths in sich, welche sich räumlich abschließt. Die Andacht des christlichen Herzens aber ist ebensosehr zugleich eine Erhebung über das Endliche, so daß nun diese Erhebung den Charakter des Gotteshauses bestimmt. Die Baukunst gewinnt dadurch die Erhebung in das Unendliche zu ihrer von der bloßen Zweckmäßigkeit unabhängigen Bedeutung, welche sie durch räumliche architektonische Formen auszudrücken sich getrieben findet. Der Eindruck, welchen deshalb die Kunst jetzt hervorzubringen hat, ist im Unterschiede der heiteren Offenheit griechischer Tempel einerseits der Eindruck dieser Stille des Gemüths, das, losgelöst von der äußeren Natur und Weltlichkeit überhaupt, sich in sich zusammenschließt, andererseits der Eindruck einer feierlichen Erhabenheit, die über das verständig Begränzte hinausstrebt und hinwegragt. Wenn daher die Bauten der klassischen Architektur im Ganzen sich breit hinlagern, so besteht der entgegengesetzte romantische Charakter christlicher Kirchen in dem Herauswachsen aus dem Boden und Emporsteigen in die Höhe.

β. Bei dieſem Vergeſſen der äußeren Natur und der zerſtreuenden Betriebſamkeiten und Intereſſen der Endlichkeit, das durch die Abſchließung bewirkt werden ſoll, fallen nun ferner die offenen Vorhallen, Säulengänge u. ſ. w., die mit der Welt zuſammenhängen, nothwendig fort, und erhalten ſtatt deſſen in ganz veränderter Weiſe ihre Stelle im Innern der Gebäude. Ebenſo wird das Licht der Sonne abgehalten, oder ſchimmert nur getrübter durch die Glasmalereien der Fenſter, welche um der vollſtändigen Abſcheidung vom Aeußeren willen nothwendig ſind. Was der Menſch hier bedarf, iſt nicht durch die äußere Natur gegeben, ſondern eine durch ihn und für ihn allein, für ſeine Andacht und die Beſchäftigung des Innern gemachte Welt.

γ. Als den durchgreifenden Typus aber, den das Gotteshaus im Allgemeinen und ſeinen beſonderen Theilen nach annimmt, können wir das freie Emporſteigen und Auslaufen in Spitzen, ſeyen dieſelben durch Bogen oder gerade Linien gebildet, feſtſtellen. Die klaſſiſche Architektur, in welcher die Säulen oder Pfoſten mit übergelegten Balken die Grundform abgeben, macht die Rechtwinkligkeit und damit das Tragen zur Hauptſache. Denn die im rechten Winkel ruhende Ueberlage zeigt beſtimmt an, daß ſie getragen werde. Und wenn nun auch die Balken ſelbſt wieder die Bedachung tragen, ſo neigen ſich doch die Flächen derſelben in einem ſtumpfen Winkel zu einander. Von einem eigentlichen Sichzuſpitzen und Emporſteigen iſt hier nicht zu ſprechen, ſondern von Ruhen und Tragen. Ebenſo ruht auch ein Rundbogen, der in einer fortgeſetzten gleichmäßig gekrümmten Linie von einer Säule zur anderen geht, und aus ein und demſelben Mittelpunkte beſchrieben wird, auf ſeinen tragenden Unterlagen. In der romantiſchen Baukunſt aber giebt das Tragen als ſolches und damit die Rechtwinkligkeit nicht mehr die Grundform ab, ſondern hebt ſich im Gegentheil dadurch auf, daß die Umſchließungen im Innern und Aeußern für ſich emporſchießen und ohne den feſten, ausdrücklichen Un-

terschied des Lastens und Tragens in eine Spitze zusammengehn. Dieß überwiegend freie Aufstreben und gipfelnde Zueinanderneigen macht hier die wesentliche Bestimmung aus, durch welche theils spitzwinklige Dreiecke mit schmalerer oder breiterer Basis, theils Spitzbogen entstehen, die am auffallendsten den Charakter der gothischen Bauart bezeichnen. —

b) Das Geschäft nun der inneren Andacht und Erhebung hat als Kultus eine Mannigfaltigkeit besonderer Momente und Seiten, die nicht mehr außen in offenen Hallen oder vor den Tempeln können vollbracht werden, sondern ihre Stelle im Innern des Gotteshauses finden. Wenn daher bei dem Tempel der klassischen Architektur die äußere Gestalt die Hauptsache ist, und durch die Säulengänge unabhängiger von der Konstruktion des Innern bleibt, so erhält dagegen in der romantischen Architektur das Innere der Gebäude nicht nur eine wesentlichere Wichtigkeit, da das Ganze nur eine Umschließung seyn soll, sondern das Innere scheint auch durch die Gestalt des Aeußern hindurch, und bestimmt die speciellere Form und Gliederung desselben.

In dieser Beziehung wollen wir für die nähere Betrachtung erst in das Innere hineintreten und daraus uns die äußere Gestalt klar machen.

a. Als die vornehmlichste Bestimmung für das Innere der Kirche habe ich schon angegeben, daß sie den Ort für die Gemeinde und die innerliche Andacht nach allen Seiten hin, Theils gegen die Unbilden der Witterung, Theils gegen die Störungen der Außenwelt, abschließen soll. Der Raum des Innern wird deshalb zu einer totalen Umschließung, während die griechischen Tempel außer den offenen Gängen und Hallen umher, häufig auch offene Zellen hatten.

Indem nun aber die christliche Andacht eine Erhebung des Gemüths über die Beschränktheit des Daseyns, und eine Versöhnung des Subjekts mit Gott ist, so liegt hierin wesentlich eine Vermittelung unterschiedener Seiten zu ein und derselben

in sich konkret gewordenen Einheit. Zugleich erhält die romantische Architektur das Geschäft, in der Gestalt und Anordnung ihres Gebäudes den Inhalt des Geistes, als dessen Umschließung das Bauwerk dasteht, soweit dieß architektonisch möglich ist, hindurchscheinen und die Form des Aeußeren und Inneren bestimmen zu lassen. Aus dieser Aufgabe ergiebt sich Folgendes.

αα. Der Raum des Innern muß nicht ein abstrakt gleicher, leerer Raum seyn, der gar keine Unterschiede und deren Vermittelungen in sich hat, sondern bedarf einer konkreten und deshalb auch einer in Rücksicht auf Länge, Breite, Höhe und Form dieser Dimensionen unterschiedenen Gestalt. Die Kreisform, das Quadrat, Oblongum, mit ihrer Gleichheit der einschließenden Wände und Bedachung würden nicht passend seyn. Die Bewegung, Unterscheidung, Vermittelung des Gemüths in seiner Erhebung vom Irdischen zum Unendlichen, zum Jenseits und Höheren wäre in dieser leeren Gleichheit eines Vierecks architektonisch nicht ausgedrückt.

ββ. Hiermit hängt sogleich zusammen, daß im Gothischen die Zweckmäßigkeit des Hauses, sowohl in Betreff auf die Umschließung durch Seitenwände und Dach, als auch in Rücksicht auf die Säulen und Balken für die Gestalt des Ganzen und der Theile zur Nebensache wird. Dadurch geht, wie dieß schon oben ausgeführt ist, auf der einen Seite der strenge Unterschied des Lastens und Tragens verloren, auf der anderen hebt sich die nicht mehr bloß zweckmäßige Form der Rechtwinklichkeit auf, und geht wieder zu einer analogen Naturform zurück, welche eine Form seyn muß der frei emporsteigenden feierlichen Sammlung und Umschließung. Betritt man das Innere eines mittelaltrigen Domes, so wird man weniger an die Festigkeit und mechanische Zweckmäßigkeit tragender Pfeiler und eines darauf ruhenden Gewölbes, als an die Wölbungen eines Waldes erinnert, dessen Baumreihen ihre Zweige zueinander neigen und zusammenschießen. Ein Querbalken bedarf eines festen Stütz-

punktes und der wagerechten Lage; im Gothischen aber steigen die Wände selbstständig und frei empor, ebenso die Pfeiler, die sich dann oben nach mehreren Richtungen auseinander breiten, und wie zufällig zusammentreffen, d. h. die Bestimmung, das Gewölbe zu tragen, ist, obschon dasselbe in der That auf den Pfeilern ruht, nicht ausdrücklich hervorgehoben und für sich hingestellt. Es ist als trügen sie nicht, wie an dem Baume die Aeste nicht als vom Stamm getragen, sondern in ihrer Form mehr in leichter Krümmung als eine Fortsetzung des Stammes erscheinen und mit den Zweigen anderer Bäume ein Laubdach bilden. Solches Gewölbe, das für die Innerlichkeit bestimmt ist, dieß Schauerliche, das zur Betrachtung einladet, stellt der Dom dar, in sofern die Wände und darunter der Wald von Pfeilern frei in der Spitze zusammenkommen. Doch soll damit nicht gesagt seyn, daß die gothische Architektur sich Bäume und Wälder zum wirklichen Vorbild ihrer Formen genommen habe.

Wenn nun das Zuspitzen überhaupt eine Grundform im Gothischen abgiebt, so nimmt dieselbe im Innern der Kirchen die speciellere Form des Spitzbogens an. Dadurch erhalten hauptsächlich die Säulen eine ganz andere Bestimmung und Gestalt.

Die weiten gothischen Kirchen bedürfen als totale Umschließung einer Bedachung, die bei der Breite der Gebäude schwer lastet und eine Unterstützung nöthig macht. Hier scheinen also die Säulen recht am Platze zu seyn. Weil nun aber das Emporstreben gerade das Tragen in den Schein des freien Aufsteigens verwandelt, so können hier nicht Säulen im Sinne der klassischen Baukunst vorkommen. Sie werden im Gegentheil zu Pfeilern, die, statt des Querbalkens, Bogen in einer Weise tragen, in welcher die Bogen als eine bloße Fortsetzung des Pfeilers erscheinen, und sich gleichsam absichtslos in einer Spitze zusammenfinden. Man kann sich zwar die nöthige Endigung zweier voneinander abstehender Pfeiler in eine Spitze so vorstellen, wie etwa ein Giebeldach auf Eckpfosten ruhen kann, aber

in Rückſicht auf die Seitenflächen, wenn ſie auch in ganz ſtumpfen Winkeln auf die Pfeiler geſetzt werden, und ſich in einem ſpitzen Winkel gegeneinander neigen, träte in dieſem Falle dennoch die Vorſtellung des Laſtens einer Seits und des Stützens andererſeits hervor. Der Spitzbogen dagegen, der ſcheinbar zunächſt geradlinigt vom Pfeiler aufſteigt und ſich nur unmerkbar und langſam krümmt, um zu dem gegenüberſtehenden hinüberzuneigen, giebt erſt die vollſtändige Vorſtellung, als ſey er eben nichts als die wirkliche Fortſetzung des Pfeilers ſelber, der mit einem andern ſich zuſammenwölbt. Pfeiler und Gewölb erſcheinen im Gegenſatz der Säule und des Balkens als ein und daſſelbe Gebilde, obſchon die Bogen auf Kapitalen, von denen ſie ſich emporheben, ruhen. Doch bleiben auch die Kapitale, wie z. B. in vielen niederländiſchen Kirchen, ganz fort, ſo daß jene ungetrennte Einheit dadurch ausdrücklich ſichtbar gemacht iſt.

Da nun ferner das Aufſtreben ſich als der Hauptcharakter bekunden ſoll, ſo überſteigt die Höhe der Pfeiler die Breite ihrer Baſis in einer für's Auge nicht mehr berechenbaren Weiſe. Die Pfeiler werden mager, ſchlank, und ragen ſo hinauf, daß der Blick die ganze Form nicht mit einem Male überſchauen kann, ſondern umherzuſchweifen, emporzufliegen getrieben wird, bis er bei der ſanft geneigten Wölbung der zuſammentreffenden Bogen beruhigt anlangt, wie das Gemüth in ſeiner Andacht unruhig, bewegt vom Boden der Endlichkeit ab ſich erhebt und in Gott allein Ruhe findet.

Der letzte Unterſchied der Pfeiler von den Säulen beſteht darin, daß die eigenthümlich gothiſchen Pfeiler, wo ſie in ihrem ſpecifiſchen Charakter ausgebildet ſind, nicht wie die Säulen kreisrund, in ſich feſt, ein und derſelbe Cylinder bleiben, ſondern ſchon in ihrer Baſis ſchilfartiger ein Konvolut, ein Bündel von Faſern ausmachen, das ſich dann oben in der Höhe mannigfaltig auseinanderſchlägt und zu vielfachen Fortſetzungen nach allen Seiten hin ausſtrahlt. Und wenn ſchon in der klaſſiſchen

Baukunst die Säule den Fortgang zeigt vom Schwerfälligen, Soliden, Einfachen zum Schlanken und Geschmückteren, so kommt das Aehnliche auch beim Pfeiler wieder zum Vorschein, der sich in diesem schlankeren Aufsteigen dem Tragen immer mehr entzieht, und frei, aber oben geschlossen, emporschwebt.

Dieselbe Form von Pfeilern und Spitzbögen wiederholt sich an den Fenstern und Thüren. Besonders sind die Fenster, sowohl die unteren der Seitengänge, als auch mehr noch die oberen des Mittelschiffs und Chors, von kolossaler Größe, damit der Blick, der auf ihrem unteren Theile ruht, nicht sogleich auch den oberen umfaßt, und nun, wie bei den Wölbungen, hinaufgeführt wird. Dieß erzeugt eben die Unruhe des Emporfliegens, welche dem Beschauer soll mitgetheilt werden. Außerdem sind die Scheiben der Fenster durch die Glasmalereien, wie schon gesagt, nur halb durchsichtig. Theils stellen sie heilige Geschichten dar, Theils sind sie nur überhaupt farbig, um Dämmerung zu verbreiten und den Glanz der Kerzen leuchten zu lassen. Denn hier soll ein anderer Tag Licht geben, als der Tag der äußern Natur.

γγ. Was nun endlich die totale Gliederung im Innern der gothischen Kirchen betrifft, so sahen wir schon, daß die besonderen Theile an Höhe, Breite, Länge verschiedenartig seyn müßten. Das Nächste ist hier der Unterschied des Chors, der Kreuzflügel und des langen Schiffs von den umherlaufenden Nebengängen.

Diese letzteren werden nach der äußern Seite hin durch die das Gebäude einschließenden Mauern, vor denen Pfeiler und Bogen vorspringen, und von der innern her durch Pfeiler und Spitzbogen gebildet, die gegen das Schiff hin geöffnet sind, indem sie keine Mauern zwischen sich haben. Sie erhalten dadurch die umgekehrte Stellung der Säulengänge in griechischen Tempeln, die nach Außen offen, nach Innen aber geschlossen sind, während die Seitengänge in gothischen Kirchen dagegen nach dem Mittelschiff zu zwischen den Pfeilern freie

Durchgänge offen laſſen. Zuweilen ſtehen je zwei ſolcher Seitenſchiffe nebeneinander, ja die Kathedrale zu Antwerpen z. B. hat deren drei zu jeder Seite des Mittelſchiffs.

Das Hauptſchiff ſelbſt ragt nun, durch Mauern von jeder Seite zugeſchloſſen, noch einmal ſo hoch oder auch niedriger, in wechſelnden Verhältniſſen über die Nebenſchiffe hinauf, durch lange, koloſſale Fenſter durchbrochen, ſo daß die Mauern dadurch ſelbſt gleichſam zu ſchlanken Pfeilern werden, die überall zu Spitzbogen auseinandergehn und Wölbungen bilden. Doch giebt es auch Kirchen, in denen die Seitenſchiffe die gleiche Höhe des Hauptſchiffs haben, wie z. B. in dem ſpäteren Chore der Sebalduskirche von Nürnberg, was dem Ganzen den Charakter einer großartigen, freien, offenen Schlankheit und Zierlichkeit giebt. In dieſer Weiſe iſt das Ganze durch Pfeilerreihen, die als ein Wald oben in auffliegenden Bogenzweigen zuſammenlaufen, abgetheilt und gegliedert. In der Anzahl dieſer Pfeiler und überhaupt in den Zahlenverhältniſſen hat man viel myſtiſche Bedeutung finden wollen. Allerdings iſt zur Zeit der ſchönſten Blüthe der gothiſchen Baukunſt, zur Zeit z. B. des Kölner Dombaues, auf dergleichen Zahlenſymbole eine große Wichtigkeit gelegt worden, indem die noch trübere Ahnung des Vernünftigen leicht auf dieſe Aeußerlichkeit fällt; doch werden die Kunſtwerke der Architektur durch ſolcherlei immer mehr oder weniger willkürliche Spiele einer untergeordneten Symbolik weder von tieferer Bedeutung, noch von erhöhterer Schönheit, da ihr eigentlicher Sinn und Geiſt ſich in ganz anderen Formen und Geſtaltungen ausſpricht, als in der myſtiſchen Bedeutung von Zahlenunterſchieden. Man muß ſich deshalb ſehr hüten, in Aufſuchung ſolcher Bedeutungen nicht zu weit zu gehn, denn allzu gründlich ſeyn und überall einen tieferen Sinn deuten wollen, macht ebenſo ſehr kleinlich und ungründlich, als die blinde Gelehrſamkeit, die auch an der klar ausgeſprochenen und dargeſtellten Tiefe, ohne ſie zu faſſen, vorübergeht.

In Rückſicht auf den näheren Unterſchied von Chor und

Hauptschiff endlich will ich nur Folgendes erwähnen. Der Hochaltar, dieser eigentliche Mittelpunkt für den Kultus, erhebt sich im Chor und weiht denselben zum Lokal für die Geistlichkeit, im Gegensatze der Gemeinde, welche ihren Platz im Hauptschiff findet, wo auch die Kanzel für die Predigt steht. Zum Chor führen Stufen bald mehr bald weniger hoch hinauf, so daß dieser ganze Theil, und was in ihm vor sich geht, überall sichtbar wird. Ebenso erscheint der Chortheil in Rücksicht auf Verzierungen geschmückter, und doch im Unterschiede des längeren Schiffs, selbst bei gleicher Höhe der Wölbungen, ernster, feierlicher, erhabener; vor allem aber findet hier das ganze Gebäude mit dichteren gedrängteren Pfeilerstellungen, durch welche die Breite immer mehr schwindet, und Alles sich stiller und höher zu erheben scheint, einen letzten Abschluß, während die Kreuzflügel und das Mittelschiff durch Thüren zum Ein- und Ausgang noch einen Zusammenhang mit der Außenwelt freilassen. — Der Himmelsgegend nach liegt der Chortheil nach Osten, das Hauptschiff ist nach Westen gewendet, die Kreuzflügel stehn nach Norden und Süden hin; doch giebt es auch Kirchen mit einem Doppelchor, wo sich dann gegen Morgen und Abend ein Chor befindet und die Hauptthüren an den Kreuzflügeln angebracht sind. — Der Stein für die Taufe, für diese Heiligung des Eintritts des Menschen in die Gemeinde, ist in einer Vorhalle beim Haupteingange in die Kirche errichtet. Für die speciellere Andacht endlich stellen sich um das ganze Gebäude, hauptsächlich um Chor und Hauptschiff, noch kleinere Kapellen her, die gleichsam jede für sich eine neue Kirche bilden.

Soviel in Rücksicht auf die Gliederung des Ganzen.

In solchem Dom nun ist Raum für ein ganzes Volk. Denn hier soll sich die Gemeinde einer Stadt und Umgegend nicht um das Gebäude her, sondern im Innern desselben versammeln. Und so haben auch alle mannigfaltigen Interessen des Lebens, die nur irgend an das Religiöse anstreifen, hier

nebeneinander Platz. Keine feſte Abtheilungen von reihenweiſen Bänken zertheilen und verengen den weiten Raum, ſondern ungeſtört kommt und geht jeder, miethet ſich, ergreift für den augenblicklichen Gebrauch einen Stuhl, kniet nieder, verrichtet ſein Gebet und entfernt ſich wieder. Iſt nicht die Stunde der großen Meſſe, ſo geſchieht das Verſchiedenſte ſtörungslos zu gleicher Zeit. Hier wird gepredigt, dort ein Kranker gebracht; dazwiſchen hindurch zieht eine Proceſſion langſam weiter; hier wird getauft; dort ein Todter durch die Kirche getragen; wieder an einem anderen Orte lieſt ein Prieſter Meſſe oder ſegnet ein Paar zur Ehe ein, und überall liegt das Volk nomadenmäßig auf den Knien vor Altären und Heiligenbildern. All dieß Vielfache ſchließt ein und daſſelbe Gebäude ein. Aber dieſe Mannigfaltigkeit und Vereinzelung verſchwindet in ihrem ſteten Wechſel ebenſoſehr gegen die Weite und Größe des Gebäudes; nichts füllt das Ganze aus, alles eilt vorüber, die Individuen mit ihrem Treiben verlieren ſich und zerſtäuben wie Punkte in dieſem Grandioſen, das Momentane wird nur in ſeinem Vorüberfliehen ſichtbar, und darüber hin erheben ſich die ungeheuren, unendlichen Räume in ihrer feſten immer gleichen Form und Konſtruktion.

Dieß ſind die Hauptbeſtimmungen für das Innere gothiſcher Kirchen. Wir haben hier keine Zweckmäßigkeit als ſolche zu ſuchen, ſondern eine Zweckmäßigkeit für die ſubjektive Andacht des Gemüths in ſeiner Vertiefung in die innerſte Partikularität und in ſeiner Erhebung über alles Einzelne und Endliche. So ſind dieſe Bauten im Innern abgeſondert von der Natur durch rings umſchloſſene Räume, düſter, und ebenſoſehr in's Kleinſte ausgeführt als erhaben und ungemeſſen emporſtrebend.

β. Wenden wir uns jetzt zur Betrachtung des Aeußern, ſo iſt bereits oben geſagt worden, daß im Unterſchiede des griechiſchen Tempels in der gothiſchen Architektur die äußere Geſtalt, die Verzierung und Anordnung der Wände u. ſ. f. von Innen

heraus bestimmt wird, indem das Aeußere nur als eine Umschließung des Innern erscheinen soll.

In diesem Zusammenhange sind besonders folgende Punkte herauszuheben.

αα. Erstens läßt schon die ganze äußere Kreuzgestalt in ihrem Grundriß die gleiche Konstruktion des Innern erkennen, indem sie Chor und Schiff von den Seitenflügeln durchschneiden läßt, und giebt außerdem auch die unterschiedene Höhe der Nebengänge und des Hauptschiffs und Chors deutlich an.

Näher sodann entspricht die Hauptfaçade, als das Aeußere des Mittelschiffs und der Seitengänge, der Konstruktion des Inneren in den Portalen. Eine höhere Hauptthür, welche in das Schiff führt, steht zwischen den kleineren Eingängen in die Nebenschiffe, und deutet durch die perspektivische Verengerung darauf hin, daß das Aeußere zusammengehn, schmal werden, verschwinden soll, um den Eingang zu bilden. Das Innere ist der schon sichtbare Hintergrund, zu welchem hin sich das Aeußere vertieft, wie das Gemüth beim Eintreten in sich selbst als Innerlichkeit sich vertiefen muß. Ueber den Seitenthüren sodann erheben sich gleichfalls im unmittelbarsten Zusammenhange mit dem Innern kolossale Fenster, wie die Portale zu ähnlichen Spitzbogen emporgetragen, wie sie als die specielle Form für die Wölbung des Innern gebräuchlich sind. Dazwischen über dem Hauptportal öffnet sich ein großes Kreisrund, die Rose, eine Form, welche ebenfalls dieser Bauart ganz eigenthümlich angehört und nur für sie passend ist. Wo dergleichen Rosen fehlen, sind sie durch ein noch kolossaleres Fenster mit Spitzbogen ersetzt. — Die ähnliche Gliederung haben die Façaden der Kreuzflügel, während die Mauern des Hauptschiffs, des Chors, der Seitengänge in den Fenstern und deren Form, sowie in den dazwischen liegenden festen Mauern ganz der Gestalt des Innern folgen und dieselbe nach Außen herausstellen.

ββ. Zweitens nun aber beginnt das Aeußere in diesem

engen Verbundenseyn mit der Form und Eintheilung des Innern sich, weil es eigenthümliche Aufgaben zu erfüllen hat, ebensosehr zu verselbstständigen. In dieser Beziehung können wir der Strebepfeiler Erwähnung thun. Sie treten an die Stelle der vielfachen Pfeiler im Innern und sind als befestigende Anhaltspunkte für das Aufsteigen und Feststehen des Ganzen nothwendig. Zugleich machen sie wiederum nach Außen hin in Entfernung, Anzahl u. s. f. die Eintheilung der inneren Pfeilerreihen deutlich, obschon sie nicht die eigentliche Gestalt der innern Pfeiler nachbilden, sondern je höher sie steigen, in Absätzen an Stärke sich verringern.

γγ. Indem aber drittens nur das Innere eine in sich totale Umschließung seyn soll, so geht dieser Charakter in der Gestalt des Aeußern verloren und macht dem alleinigen Typus des Hinaufragens vollständig Platz. Dadurch erhält das Aeußere eine ebenso vom Innern unabhängige Form, die sich hauptsächlich in dem allseitigen zackigten sich gipfelnden Emporstreben und Ausschlagen in Spitzen über Spitzen kund giebt.

Zu diesem Aufwärtsstreben gehören die hoch aufsteigenden Dreiecke, die unabhängig von den Spitzbogen über den Portalen, vorzüglich der Hauptfaçade, und auch über den kolossalen Fenstern des Mittelschiffs und Chors emporgehn; ebenso die schmal sich zuspitzende Form des Dachs, dessen Giebel hauptsächlich in den Façaden der Kreuzflügel zum Vorschein kommt. Sodann die Strebepfeiler, die überall zu spitzen Thürmchen auslaufen, und dadurch, wie innen die Pfeilerreihen einen Wald von Stämmen, Zweigen und Wölbungen bilden, so hier im Aeußern einen Wald von Spitzen in die Höhe strecken.

Am selbstständigsten aber erheben sich die Thürme als diese erhabensten Gipfel. In ihnen nämlich koncentrirt sich gleichsam die ganze Masse des Gebäudes, um in ihren Hauptthürmen zu einer für's Auge unberechenbaren Höhe sich schrankenlos hinaufzuheben, ohne dadurch den Charakter der Ruhe und Festigkeit zu

verlieren. Dergleichen Thürme stehen entweder in der Hauptfaçade über den beiden Seitengängen, während ein dritter dickerer Hauptthurm von daher aufsteigt, wo die Wölbung der Kreuzflügel, des Chors und Schiffs zusammentreffen, oder ein einziger Thurm macht die Hauptfaçade aus und erhebt sich über der ganzen Breite des Mittelschiffs. Dieß wenigstens sind die Stellungen, welche am häufigsten vorkommen. In Rücksicht auf den Kultus geben die Thürme Glockenhäuser ab, in sofern das Geläut der Glocken dem christlichen Gottesdienst eigenthümlich angehört. Dieß bloße unbestimmte Tönen ist eine feierliche Erregung des Innern als solchen, doch eine zunächst noch von Außen kommende Vorbereitung. Das artikulirte Tönen dagegen, worin ein bestimmter Inhalt der Empfindungen und Vorstellungen sich ausdrückt, ist der Gesang, welcher erst im Innern der Kirche erklingt. Das unartikulirte Läuten aber kann nur im Aeußern des Gebäudes seinen Platz finden, und ertönt, weil es wie aus reiner Höhe weit ins Land hinein erschallen soll, von den Thürmen hernieder.

c) In Rücksicht auf die Verzierungsweise drittens habe ich die Hauptbestimmungen gleich anfangs angedeutet.

α. Der erste Punkt, der herauszuheben wäre, betrifft die Wichtigkeit der Zierrathen überhaupt für die gothische Architektur. Die klassische Baukunst hält im Ganzen ein weises Maaß in Ausschmückung ihrer Gebäude. Indem es aber der gothischen Architektur hauptsächlich darauf ankommt, die Massen, die sie hinlagert, größer und vornehmlich höher erscheinen zu lassen, als sie in der That sind, so begnügt sie sich nicht mit einfachen Flächen, sondern zertheilt dieselben durchgängig, und zwar in Formen, welche selbst wieder auf ein Emporstreben deuten. Pfeiler, Spitzbogen und darüber hinausragende spitze Dreiecke z. B. kommen auch in den Zierrathen wieder. In dieser Weise ist die einfache Einheit der großen Massen zerstreut, und bis in die letzte Endlichkeit und Partikularität ausgearbeitet, das Ganze nun aber in sich selbst in dem ungeheuersten Gegensatz. Einer

seits sieht das Auge die faßlichsten Grundlinien in zwar maaßlosen Dimensionen, doch in klarer Gliederung, andererseits eine unüberschauliche Fülle und Mannigfaltigkeit zierlicher Ausschmückungen, so daß dem Allgemeinsten und Einfachsten die bunteste Besonderheit gegenübersteht, wie das Gemüth, im Gegensatze der christlichen Andacht, sich ebensosehr auch in die Endlichkeit vertieft und selbst in das Kleine und Kleinliche einlebt. Diese Entzweitheit soll zur Betrachtung aufregen, dieß Emporstreben ladet ein zum Erheben. Denn die Hauptsache liegt bei dieser Verzierungsart darin, die Grundlinien nicht durch die Menge und Abwechselung des Schmucks zu zerstören oder zu verdecken, sondern vollständig durch die Mannigfaltigkeit als das Wesentliche, worauf es ankommt, hindurchgreifen zu lassen. Nur in diesem Falle ist besonders den gothischen Gebäuden die Feierlichkeit ihres grandiosen Ernstes bewahrt. Wie die religiöse Andacht durch alle Partikularitäten des Gemüths, der Lebensverhältnisse aller Individuen sich hindurchziehn, und die allgemeinen festen Vorstellungen ins Herz unzerstörbar eingraben soll, so müssen auch die einfachen architektonischen Grundtypen die verschiedenartigsten Abtheilungen, Unterbrechungen, Auszierungen immer wieder in jene Hauptlinien zurücknehmen und dagegen verschwinden lassen.

β. Eine zweite Seite in den Zierrathen hängt in gleicher Weise mit der romantischen Kunstform überhaupt zusammen. Das Romantische hat auf der einen Seite das Princip der Innerlichkeit, der Rückkehr des Ideellen in sich; andererseits soll das Innere im Aeußerlichen wiederscheinen und aus demselben sich zu sich zurückziehn. In der Architektur nun ist es die sinnliche, materiell räumliche Masse, an welcher das Innerlichste selbst, soweit es möglich ist, zur Anschauung gebracht wird. Da bleibt bei solchem Material der Darstellung nichts Anderes zu thun übrig, als das Materielle, Massigte nicht in seiner Materialität gelten zu lassen, sondern es überall zu durch-

brechen, zu zerstückeln, demselben den Schein seines unmittelbaren Zusammenhalts und seiner Selbstständigkeit zu nehmen. In dieser Beziehung erhalten die Zierrathen, besonders im Aeußern, das nicht das Umschließen als solches zu zeigen hat, den Charakter des überall Durchbrochenen, oder über die Flächen Hingeflochtenen, und es giebt keine Architektur, welche bei so ungeheuern, schwerlastenden Steinmassen und deren festen Zusammenfügung dennoch den Typus des Leichten und Zierlichen so vollständig bewahrte.

γ. Was drittens die Gestaltungsweise der Zierrathen anbetrifft, so ist darüber nur zu bemerken, daß außer den Spitzbogen, Pfeilern und Kreisen die Formen wieder an das eigentlich Organische erinnern. Schon das Durchbrechen und aus der Masse Herausarbeiten deutet darauf hin. Näher aber kommen ausdrücklich Blätter, Blumenrosetten, und in arabeskenartiger Verschlingung Theils wirkliche, Theils phantastisch zusammengesetzte Thier- und Menschengestalten vor, und die romantische Phantasie zeigt dadurch auch in der Architektur ihren Reichthum an Erfindungen und seltsamen Verknüpfungen heterogener Elemente, obschon andererseits, wenigstens zur Zeit der reinsten gothischen Baukunst, auch in den Zierrathen, wie z. B. in den Spitzbogen der Fenster, eine stete Wiederkehr derselben einfachen Formen ist beobachtet worden. —

3. Verschiedene Bauarten der romantischen Architektur.

Das Letzte, worüber ich noch Einiges hinzufügen will, geht die Hauptformen an, zu welchen sich die romantische Baukunst in den verschiedenen Zeiten entwickelt hat, obschon es hier in keiner Weise darum zu thun seyn kann, eine Geschichte dieses Zweiges der Kunst zu liefern.

a) Von der gothischen Architektur, wie ich sie so eben geschildert habe, ist sehr wohl die sogenannte vorgothische zu

unterſcheiden, welche ſich aus der römiſchen herausgebildet hat. — Die älteſte Form der chriſtlichen Kirchen iſt *baſilikenartig*, indem dieſelben aus öffentlichen kaiſerlichen Gebäuden entſtanden, großen oblongen Sälen, mit hölzernem Dachſtuhl, wie Konſtantin ſie den Chriſten einräumte. In ſolchen Sälen befand ſich eine Tribuna, auf welche bei gottesdienſtlichen Verſammlungen der Prieſter zum Geſang und zur Rede, oder zum Vorleſen trat, woraus ſich dann die Vorſtellung des Chors mag gebildet haben. In derſelben Weiſe nahm nun auch die chriſtliche Architektur ihre anderweitigen Formen, als z. B. den Gebrauch der Säulen mit Rundbogen, die Rotunden und die ganze Verzierungsweiſe von der klaſſiſchen Baukunſt beſonders im weſtrömiſchen Reiche an, während man auch im oſtrömiſchen Kaiſerthume bis auf Juſtinian's Zeit derſelben Bauart ſcheint treu geblieben zu ſeyn. Selbſt was die Oſtgothen und Longobarden in Italien bauten, behielt im Weſentlichen den römiſchen Grundcharakter. — In der ſpäteren Architektur jedoch des byzantiniſchen Kaiſerreichs traten mehrfache Veränderungen ein. Den Mittelpunkt bildet eine Rotunde auf vier großen Pfeilern, woran ſich dann verſchiedenartige Konſtruktionen zu den beſondern Zwecken des griechiſchen, vom römiſchen unterſchiedenen, Kultus anfügten. Mit dieſer eigentlichen Baukunſt des byzantiniſchen Reichs iſt nun aber diejenige nicht zu verwechſeln, welche man in allgemeiner Beziehung byzantiniſch nennt, und die in Italien, Frankreich, England, Deutſchland u. ſ. f. bis gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts gebräuchlich war.

b) In dem dreizehnten Jahrhundert entwickelte ſich ſodann die gothiſche Baukunſt in der eigenthümlichen Form, deren Hauptkennzeichen ich oben näher angegeben habe. Heutigen Tages iſt ſie den Gothen abgeſprochen worden, und man hat ſie die *deutſche* oder *germaniſche* Baukunſt genannt. Wir können jedoch die geläufigere ältere Benennung beibehalten. In Spanien nämlich finden ſich ſehr alte Spuren dieſer Bauart, die auf einen

Zusammenhang mit geschichtlichen Umständen deuten, indem sich gothische Könige, bis in die Gebirge Asturiens und Galiciens zurückgedrängt, dort unabhängig erhielten. Dadurch scheint nun zwar eine nähere Verwandtschaft der gothischen und arabischen Architektur wahrscheinlich zu seyn, doch sind beide wesentlich zu trennen. Denn das Charakteristische in der arabischen Baukunst des Mittelalters ist nicht der Spitzbogen, sondern die sogenannte Hufeisenform, und außerdem zeigen die Gebäude, die für einen ganz anderen Kultus bestimmt sind, orientalischen Reichthum und Pracht, pflanzenähnliche Verzierungen und sonstige Zierrathen, die Römisches und Mittelaltriges äußerlich vermischen.

c) Parallel mit dieser Entwickelung der religiösen Architektur geht nun auch die Civilbaukunst, welche von ihrem Standpunkte aus den Charakter der Kirchenbauten wiederholt und modificirt. In der bürgerlichen Architektur aber hat die Kunst noch weniger Spielraum, da hier beschränktere Zwecke mit einer Mannigfaltigkeit von Bedürfnissen eine strengere Befriedigung fordern, und für die Schönheit nur den Raum einer bloßen Zierde übrig lassen. Außer der allgemeinen Eurhythmie der Formen und Maaße wird sich die Kunst hauptsächlich nur in Auszierung der Façaden, Treppen, Treppenhallen, Fenster, Thüren, Giebel, Thürme u. s. f. zeigen können, so jedoch, daß die Zweckmäßigkeit das eigentlich Bestimmende und Durchgreifende bleibt. Im Mittelalter ist es vornehmlich das Burgartige befestigter Wohnungen, was sich als Grundtypus sowohl auf einzelnen Bergabhängen und Spitzen, als auch in den Städten hervorthut, wo jeder Pallast, jedes Familienhaus, in Italien z. B., die Gestalt einer kleinen Festung oder Burg annahm. Mauern, Thore, Thürme, Brücken und dergleichen sind hier durch das Bedürfniß herbeigeführt und werden durch die Kunst geschmückt und verschönert. Festigkeit, Sicherheit, bei grandioser Pracht und lebendiger Individualität der einzelnen Formen und ihres Zusammenhangs machen die wesentliche Bestimmung

aus, deren nähere Auseinandersetzung uns jedoch hier zu weit führen würde. —

Anhangsweise nun endlich können wir noch kurz der Gartenbaukunst Erwähnung thun, welche nicht nur für den Geist eine Umgebung, als eine zweite äußere Natur, von Hause aus ganz neu erschafft, sondern das Landschaftliche der Natur selbst in ihre Umgestaltung hineinzieht und als Umgebung der Bauten architektonisch behandelt. Als bekanntes Beispiel brauche ich hiefür nur die höchst großartige Terrasse von Sanssouci anzuführen.

In Betreff der eigentlichen Gartenkunst haben wir das Malerische derselben vom Architektonischen sehr wohl zu unterscheiden. Das Parkartige nämlich ist nicht eigentlich architektonisch, kein Bauen mit freien Naturgegenständen, sondern ein Malen, das die Gegenstände in ihrer Natürlichkeit beläßt und die große freie Natur nachzubilden strebt, indem die wechselnde Andeutung an Alles, was in einer Landschaft erfreut, an Felsen und deren große rohe Massen, an Thäler, Waldungen, Wiesen, Gras, schlängelnde Bäche, an breite Ströme mit belebten Ufern, stille Seen, umkränzt mit Bäumen, an rauschende Wasserfälle und was dergleichen mehr ist, zu einem Ganzen zusammengedrängt erscheint. In dieser Weise umfaßt schon die Gartenkunst der Chinesen ganze Landschaften mit Seen und Inseln, Flüssen, Aussichten, Felspartien u. s. f.

In solch einem Park, besonders in neuerer Zeit, soll nun einerseits Alles die Freiheit der Natur selber beibehalten, während es doch andererseits künstlich bearbeitet und gemacht, und von einer vorhandenen Gegend bedingt ist, wodurch ein Zwiespalt hereinkommt, der keine vollständige Lösung findet. Es giebt in dieser Rücksicht zum größten Theil nichts Abgeschmackteres, als solche überall sichtbare Absichtlichkeit des Absichtslosen, solchen Zwang des Ungezwungenen. Außerdem aber geht hier der eigentliche Charakter des Gartenmäßigen verloren, in sofern ein Garten die Bestimmung hat, zum Lustwandeln, zur Unterhaltung

in einem Lokale zu dienen, das nicht mehr die Natur als solche ist, sondern die vom Menschen für sein Bedürfniß einer selbstgemachten Umgebung umgestaltete Natur. Ein großer Park dagegen, besonders wenn er mit chinesischen Tempelchen, türkischen Moscheen, Schweizerhäusern, Brücken, Einsiedeleien, und wer weiß mit was für anderen Fremdartigkeiten ausstaffirt ist, macht für sich selber schon einen Anspruch auf Betrachtung; er soll für sich selber etwas seyn und bedeuten. Doch dieser Reiz, der sogleich befriedigt ist, verschwindet bald, und man kann dergleichen nicht zweimal ansehn, denn diese Zuthat bietet dem Anblick nichts Unendliches, keine in sich seyende Seele dar, und ist außerdem für die Unterhaltung, das Gespräch beim Umhergehn nur langweilig und lästig.

Ein Garten als solcher soll nur eine heitere Umgebung und bloße Umgebung seyn, die nichts für sich gelten und den Menschen nicht vom Menschlichen und Innern abziehn will. Hier hat die Architektur mit verständigen Linien, mit Ordnung, Regelmäßigkeit, Symmetrie ihren Platz, und ordnet die Naturgegenstände selber architektonisch. Die Gartenkunst der Mongolen jenseits der großen Mauer, in Tibet, die Paradiese der Perser folgen schon mehr diesem Typus. Es sind keine englischen Parks, sondern Säle mit Blumen, Brunnen, Springbrunnen, Höfe, Palläste zum Aufenthalt in der Natur, prächtig, grandios, verschwenderisch für menschliches Bedürfniß und menschliche Bequemlichkeit eingerichtet. Am meisten durchgeführt aber ist das architektonische Princip in der französischen Gartenkunst, die sich gewöhnlich auch an große Palläste anschließt, die Bäume in strenger Ordnung zu großen Alleen nebeneinander pflanzt, sie beschneidet, gerade Wände aus geschnittenen Hecken bildet, und so die Natur selbst zu einer weiten Wohnung unter freiem Himmel umwandelt.

Zweiter Abschnitt.

Die Skulptur.

Einleitung.

Der unorganischen Natur des Geistes, wie sie durch die Architektur ihre kunstgemäße Gestalt gewinnt, tritt das Geistige selbst gegenüber, so daß nun das Kunstwerk die Geistigkeit zu seinem Inhalt erhält und darstellt. Die Nothwendigkeit dieses Fortgangs haben wir bereits gesehen; sie liegt in dem Begriffe des Geistes, der sich in sein subjektives Fürsichseyn und seine Objektivität als solche unterscheidet. In diese Aeußerlichkeit scheint zwar durch die architektonische Behandlung das Innere hinein, ohne jedoch das Objektive total durchdringen und dasselbe zu der schlechthin adäquaten Aeußerung des Geistes, die nur ihn selber erscheinen läßt, machen zu können. Die Kunst zieht sich deshalb aus dem Unorganischen, das die Baukunst in ihrem Gebundenseyn an die Gesetze der Schwere dem Ausdruck des Geistes näher zu bringen bemüht ist, in das Innere zurück, das nun in seiner höheren Wahrheit, unvermischt mit dem Unorganischen, für sich auftritt. Auf diesem Wege der Rückkehr des Geistes in sich aus dem Massenhaften und Materiellen ist es, daß wir der Skulptur begegnen.

Die erste Stufe nun aber auf diesem neuen Gebiete ist noch kein Zurückgehn des Geistes in seine innerliche Subjektivität als solche, so daß die Darstellung des Innern einer selbst nur ideellen Aeußerungsweise bedürftig wäre, sondern der Geist erfaßt sich zunächst nur in soweit, als er sich noch im Körper-

lichen ausdrückt, und darin sein homogenes Daseyn hat. Die Kunst, welche sich diesen Standpunkt der Geistigkeit zum Inhalt nimmt, wird die geistige Individualität daher als Erscheinung im Materiellen, und zwar im unmittelbaren eigentlich Materiellen, zu gestalten berufen seyn. Denn auch die Rede, Sprache ist ein Sichzeigen des Geistes in der Aeußerlichkeit, doch in einer Objektivität, die, statt als unmittelbares konkret Materielles Gültigkeit zu haben, nur als Ton, als Bewegung, Erzitterung eines totalen Körpers und des abstrakten Elementes, der Luft, eine Mittheilung des Geistes wird. Die unmittelbare Körperlichkeit dagegen ist die räumliche Materialität, Stein z. B., Holz, Metall, Thon in vollständiger Räumlichkeit der drei Dimensionen; die dem Geiste angemessene Gestalt aber, wie wir schon sahen, ist seine eigene Leiblichkeit, durch welche die Skulptur das Geistige in räumlicher Totalität wirklich macht.

Nach dieser Seite hin steht die Skulptur mit der Baukunst in sofern noch auf der gleichen Stufe, als sie das Sinnliche als solches, das Materielle seiner materiellen räumlichen Form nach gestaltet; sie unterscheidet sich jedoch ebensosehr von der Architektur dadurch, daß sie nicht das Unorganische, als das Andere des Geistes, zu einer von ihm gemachten zweckmäßigen Umgebung in Formen umschafft, die ihren Zweck außerhalb ihrer haben, sondern die Geistigkeit selbst, diese Zweckmäßigkeit und Selbstständigkeit für sich, in die, dem Geiste und seiner Individualität dem Begriff nach zugehörige, leibliche Gestalt hineinstellt, und Beides, Körper und Geist, als ein und dasselbe Ganze, unscheidbar vor die Anschauung bringt. Die Gestalt der Skulptur reißt sich deshalb von der architektonischen Bestimmung, dem Geiste als eine bloß äußere Natur und Umgebung zu dienen, los und ist ihrer selbst wegen da. Dieser Abtrennung zum Trotz bleibt aber das Skulpturbild dennoch in wesentlichem Verhältniß zu seiner Umgebung. Eine Statue oder Gruppe und mehr noch ein Relief kann nicht ge-

macht werden, ohne daß nicht der Ort in Betracht kommt, an welchem das Kunstwerk stehen soll. Man darf ein Sulpturwerk nicht erst vollenden, und dann zusehen, wo man es hinbringt, sondern es muß bei der Konception schon in Zusammenhang mit einer bestimmten Außenwelt und deren räumlichen Form und örtlichen Lage stehn. In dieser Rücksicht behält die Skulptur einen dauernden Bezug besonders auf architektonische Räume. Denn der nächste Zweck von Statuen ist der, Tempelbilder zu seyn und im Innern der Zelle aufgestellt zu werden, wie in christlichen Kirchen die Malerei ihrer Seits die Altarbilder liefert, und auch die gothische Architektur den gleichen Zusammenhang der Skulpturwerke und ihres Ortes zeigt. Doch sind Tempel und Kirchen nicht der einzige Raum für Statuen, Gruppen und Reliefs, sondern ebenso werden auch Säle, Treppen, Gärten, öffentliche Plätze, Thore, einzelne Säulen, Triumphbogen u. s. f. mit Skulpturbildern belebt und gleichsam bevölkert, und selbst unabhängig von solcher weiteren Umgebung fordert jede Statue zu ihrem Ort und Boden ein eigenes Postament. Soviel von dem Zusammenhange und Unterschiede der Skulptur und Architektur.

Vergleichen wir nun ferner die Skulptur mit den übrigen Künsten, so sind es besonders Poesie und Malerei, die in Betracht kommen. Sowohl einzelne Statuen als Gruppen geben uns die geistige Gestalt in vollständiger Leiblichkeit, den Menschen, wie er ist. Die Skulptur scheint daher die der Natur getreuste Weise für die Darstellung des Geistigen zu haben, und die Malerei wie die Poesie dagegen unnatürlich zu seyn, weil die Malerei statt der sinnlichen Totalität des Raums, welche die menschliche Gestalt und die sonstigen Naturdinge wirklich einnehmen, sich nur der Ebene bedient, und die Rede noch weniger das Leibliche ausdrückt, sondern nur die Vorstellungen von demselben durch den Ton mitzutheilen vermag.

Dennoch verhält sich die Sache gerade umgekehrt. Wenn das Skulpturbild wohl die Natürlichkeit für sich voraus zu ha-

ben scheint, so ist doch gerade diese durch die schwere Materie dargestellte leibliche Aeußerlichkeit und Natürlichkeit nicht die Natur des Geistes als Geistes. Als solcher ist im Gegentheil seine eigenthümliche Existenz die Aeußerung in Reden, Thaten, Handlungen, die sein Inneres entwickeln, und ihn zeigen, wie er ist.

In dieser Rücksicht wird die Skulptur hauptsächlich gegen die Poesie zurücktreten müssen. Zwar überwiegt in der bildenden Kunst die plastische Deutlichkeit, in der das Leibliche vor unseren Augen steht, aber auch die Poesie kann die äußere Figur des Menschen beschreiben, sein Haar, Stirne, Wange, Wuchs, Kleidung, Stellung u. s. f., freilich nicht mit der Präcision und Genauigkeit der Skulptur, doch was ihr hierin abgeht, ergänzt die Phantasie, die außerdem für die bloße Vorstellung nicht solcher festen und ausgeführten Bestimmtheit bedarf, und uns den Menschen vor Allem handelnd, mit allen seinen Motiven, Verwickelungen des Schicksals, der Umstände, mit allen seinen Empfindungen, Reden, Aufdeckungen seines Innern, und äußeren Begebenheiten vorführt. Dieß vermag die Skulptur entweder gar nicht, oder nur in sehr unvollkommener Weise, da sie weder das subjektive Innere in seiner partikularen Innigkeit und Leidenschaft, noch wie die Poesie eine Folge von Aeußerungen darstellen kann, sondern nur das Allgemeine der Individualität, soweit der Körper es ausdrückt, und etwas Successionsloses in einem bestimmten Moment, und dieses bewegungslos ohne lebendige fortschreitende Handlung giebt.

Sie steht in diesen Beziehungen auch der Malerei nach. Denn der Ausdruck des Geistes erhält in der Malerei durch die Farbe des Gesichts und dessen Licht und Schatten nicht nur im natürlichen Sinne der materiellen Genauigkeit überhaupt, sondern vornehmlich der physiognomischen und pathognomischen Erscheinung eine überwiegende bestimmtere Richtigkeit und Lebendigkeit. Man könnte daher zunächst wohl meinen, die Skulptur brauche, um vollkommener zu werden, ja nur mit dem Vortheil

ihrer räumlichen Totalität noch die übrigen Vortheile der Malerei zu verbinden, und es sey eine Willkürlichkeit, sich zu dem Weglassen der malerischen Färbung entschlossen zu haben, oder eine Dürftigkeit und ein Ungeschick der Exekution, sich nur auf die eine Seite der Wirklichkeit, auf die materielle Form nämlich, zu beschränken und von der anderen zu abstrahiren, wie etwa die Silhouette und der Kupferstich ein bloßer Nothbehelf sind. Von solch einer Willkür darf jedoch in der wahren Kunst nicht gesprochen werden. Die Gestalt, wie sie Gegenstand der Skulptur ist, bleibt in der That nur eine abstrakte Seite der konkreten menschlichen Leiblichkeit; ihre Formen erhalten keine Mannigfaltigkeit von partikularisirten Farben und Bewegungen. Dieß ist aber kein zufälliger Mangel, sondern eine durch den Begriff der Kunst selbst gesetzte Beschränkung des Materials und der Darstellungsweise. Denn die Kunst ist ein Produkt des Geistes, und zwar des höheren, denkenden Geistes, und solch ein Werk macht sich einen bestimmten Inhalt und deshalb auch eine von anderen Seiten abstrahirende Weise der künstlerischen Realisirung zu ihrem Vorwurf. Es geht hier mit der Kunst wie mit den verschiedenen Wissenschaften, von denen die Geometrie nur den Raum, die Rechtswissenschaft nur das Recht, die Philosophie nur die Explikation der ewigen Idee und deren Daseyn und Fürsichseyn in den Dingen zum Objekt hat, und diese Gegenstände nach ihrer Verschiedenheit auch verschiedenartig entwickelt, ohne daß eine der angeführten Wissenschaften das vollständig znr Vorstellung bringt, was man das konkrete wirkliche Daseyn im Sinne des gewöhnlichen Bewußtseyns nennt.

Die Kunst nun, als aus dem Geiste heraus gestaltendes Schaffen, geht schrittweise und trennt, was im Begriffe, in der Natur der Sache selbst, obgleich nicht im Daseyn getrennt ist. Solche Stufe hält sie daher für sich fest, um sie ihrer bestimmten Eigenthümlichkeit nach auszubilden. So im Begriffe zu unterscheiden und von einander zu trennen sind in dem räumlich

Materiellen, welches das Element der bildenden Kunst ausmacht, die Leiblichkeit als räumliche Totalität und deren abstrakte Form, die Körpergestalt als solche, und die nähere lebendige Partikularisation derselben in Rücksicht auf die Mannigfaltigkeit der Färbung. An jene erste Stufe hält sich die Kunst der Skulptur in Betreff der menschlichen Gestalt, welche sie gleichsam wie einen stereometrischen Körper bloß nach seiner Form, die er in den räumlichen Dimensionen hat, behandelt. Nun muß zwar das Kunstwerk, das sich im Elemente des Sinnlichen ergeht, ein Seyn für Anderes haben, mit dem sogleich die Partikularisation beginnt, die erste Kunst aber, welche es sich mit der menschlichen Körperform als Ausdruck des Geistes zu thun macht, geht in diesem Seyn für Anderes nur bis zur ersten, selbst noch allgemeinen Weise des natürlichen Daseyns, zur bloßen Sichtbarkeit und Existenz im Lichte überhaupt fort, ohne dessen Beziehung auf das Dunkele, woran sich das Sichtbare in sich materiell partikularisirt und zur Farbe wird, mit in die Darstellung aufzunehmen. Auf diesen Standpunkt stellt sich, dem nothwendigen Verlauf der Kunst nach, die Skulptur. Denn die bildende Kunst, welche nicht wie die Poesie die Totalität des Erscheinenden in das eine gleiche Element der Vorstellung zusammenfassen kann, muß diese Totalität auseinanderfallen lassen.

Dadurch erhalten wir auf der einen Seite die Objektivität, welche, in sofern sie nicht die eigene Gestalt des Geistes ist, demselben gegenüber als die unorganische Natur dasteht. Dieß Objektive verwandelt die Architektur zu einem bloß andeutenden Symbol, das seine geistige Bedeutung nicht in sich selber hat. Zur Objektivität als solcher bildet das entgegengesetzte Extrem die Subjektivität, das Gemüth, die Empfindung in der ganzen Partikularisation aller ihrer Regungen, Stimmungen, Leidenschaften, inneren und äußeren Bewegungen und Thaten. Zwischen beiden begegnen wir der zwar bestimmten, aber noch nicht bis zur Innerlichkeit des subjektiven Ge-

müths vertieften geistigen Individualität, in welcher, statt der subjektiven Einzelnheit, noch die *substantielle* Allgemeinheit des Geistes und seiner Zwecke und Charakterzüge überwiegt. Sie ist in ihrer Allgemeinheit noch nicht in sich als nur geistiges Eins absolut zurückgegangen, denn sie kommt als diese Mitte noch vom Objektiven, von der unorganischen Natur her und hat so selbst die Körperlichkeit als solche an ihr, als das eigene Daseyn des Geistes in seinem ihm ebenso zugehörigen als ihn kundgebenden Leibe. In dieser Aeußerlichkeit, welche dem Innern kein bloßes Gegenüber mehr bleibt, soll die geistige Individualität dargestellt werden, doch nicht als lebendige, d. h. als stets auf den Einheitspunkt geistiger Einzelnheit zurückgeführte Körperlichkeit, sondern als äußerlich vor- und dargestellte Form, in welche der Geist zwar ergossen ist, ohne jedoch aus diesem Außereinander in seiner Zurücknahme in sich als Inneres zur Erscheinung zu kommen.

Hieraus bestimmen sich die beiden oben bereits angegebenen Punkte: die Skulptur ergreift, statt sich zu ihrem Ausdrucke, symbolischer, die Geistigkeit bloß *andeutender* Erscheinungsweisen zu bedienen, die menschliche Gestalt, welche die *wirkliche* Existenz des Geistes ist. Ebensosehr aber ist sie als Darstellung der nicht empfindenden Subjektivität und des in sich unpartikularisirten Gemüths mit der *Gestalt als solcher* zufrieden, in welche der Punkt der Subjektivität auseinanderfährt. Dieß ist auch der Grund, weshalb die Skulptur den Geist einerseits nicht in Handlung, in einer Reihe von Bewegungen, die einen Zweck haben und hervorbringen, nicht in Unternehmungen und Thaten vorstellt, woraus ein Charakter zum Vorschein kommt, sondern als gleichsam objektiv bleibend, und deshalb vornehmlich in der Ruhe der Gestalt, an welcher die Bewegung und Gruppirung nur ein erster und leichter Beginn von Handlung, nicht aber eine volle Darstellung der in alle Konflikte der inneren und äußeren Kämpfe hineingerissenen oder mit der Aeußerlichkeit bunt

sich verwickelnden Subjektivität ist. Daher fehlt denn aber auch der Skulpturgestalt, da sie den in die Körperlichkeit eingesenkten Geist vor die Anschauung bringt, der sich in der ganzen Gestalt sichtbar zeigen muß, der erscheinende Punkt der Subjektivität, der koncentrirte Ausdruck der Seele als Seele, der Blick des Auges; wie sich späterhin ausführlicher noch ergeben wird. Nach der anderen Seite bedarf die noch nicht mannigfaltig in sich besonderte und vereinzelte Individualität, als Gegenstand der Skulptur, zu ihrer Erscheinungsweise noch nicht des malerischen Farbenzaubers, welcher durch die Feinheit und Vielfältigkeit seiner Nüancen auch die ganze Fülle besonderer Charakterzüge, und das ganze Heraustreten des Geistes, als Innerlichkeit, so wie die volle Zusammenfassung des Gemüths in sich durch den Seelenblick des Auges sichtbar zu machen befähigt ist. Die Skulptur muß das Material nicht aufnehmen, dessen sie ihrem bestimmten Standpunkt nach nicht nöthig hat. Sie bedient sich deshalb nur der räumlichen Formen der menschlichen Gestalt und nicht der malerischen Färbung. Das Skulpturbild ist im Ganzen einfarbig, aus weißem Marmor gefertigt, nicht aus vielfarbig buntem; ebenso stehn der Skulptur Metalle als Material zu Gebote, diese Urmaterie, identisch mit sich, in sich indifferenzirt, ein so zu sagen geronnenes Licht ohne Gegensatz und Harmonie verschiedener Farben.

Es ist der große geistige Sinn der Griechen, diesen Standpunkt ergriffen und festgehalten zu haben. Zwar kommen auch in der griechischen Skulptur, an welche wir uns vornehmlich halten müssen, Beispiele von mehrfarbigen Statuen vor, doch ist in dieser Beziehung sogleich der Anfang und das Ende der Kunst von dem zu unterscheiden, was sie auf ihrer ächten Höhe geleistet hat. In gleicher Weise müssen wir das abrechnen, was sich durch das Traditionelle der Religion in die Kunst, ohne ihr eigentlich anzugehören, hineindrängt. Wie wir schon bei der klassischen Kunstform sahen, daß sie nicht unmittelbar das Ideal,

in welchem sie ihre Grundbestimmung zu finden hat, sogleich fertig hinstellt, sondern erst viel Ungehöriges und Fremdes von demselben abstreift, so geht es auch mit der Skulptur. Sie muß manche Vorstufe durchmachen, ehe sie zur Vollendung kommt, und dieser Anfang ist von dem erreichten Gipfelpunkte sehr verschieden. Die ältesten Skulpturwerke sind bemaltes Holz, wie die ägyptischen Idole, und Aehnliches giebt es auch bei den Griechen. Dergleichen aber müssen wir von der eigentlichen Skulptur, wenn es darauf ankommt, den Grundbegriff derselben festzustellen, ausschließen. Es soll deshalb hier keineswegs geläugnet werden, daß viele Beispiele von bemalten Statuen vorkommen, je mehr sich aber der Kunstgeschmack läuterte, um so mehr „entlud sich die Skulptur des ihr nicht zusagenden Farbenprunks; mit weisem Bedacht benutzte sie hingegen Licht und Schatten, um größere Weichheit, Ruhe, Deutlichkeit und Wohlgefälligkeit für das Auge des Beschauers zu erzielen." (Meyer Gesch. d. bild. Künste b. d. Griechen B. I, S. 119.) Gegen die bloße Einfarbigkeit des Marmors lassen sich freilich nicht nur die vielen Statuen aus Erz, sondern mehr noch die größten und vortrefflichsten Werke anführen, welche, wie z. B. der Zeus des Phidias, mehrfarbig waren. Doch von solcher äußersten Abstraktion der Farblosigkeit ist auch nicht die Rede, Elfenbein und Gold aber sind immer noch kein malerischer Gebrauch von Farben, und überhaupt halten die verschiedenen Werke einer bestimmten Kunst in der Wirklichkeit nicht jedesmal den Grundbegriff in so abstrakter Unabänderlichkeit fest, denn sie treten in lebendige Verhältnisse mit mannigfaltigen Zwecken ein, erhalten ein verschiedenartiges Lokal, und kommen dadurch mit äußeren Umständen in Zusammenhang, welche den eigentlichen Grundtypus auch wieder modificiren. So wurden z. B. Skulpturbilder öfters auch aus reichen Stoffen, wie Gold und Elfenbein, gefertigt, sie saßen auf prächtigen Stühlen, oder standen auf Postamenten voll Kunst und verschwenderischem Luxus, und er-

hielten köstliche Verzierungen, damit das Volk im Anschaun solcher prachtvollen Werke zugleich den Genuß seiner Macht und seines Reichthums habe. Besonders die Skulptur, weil sie an und für sich schon eine abstraktere Kunst ist, hält sich nicht immer in dieser Abstraktion, sondern bringt einerseits mancherlei Beiwesen des Traditionellen, Statarischen, Lokalen aus ihrem Ursprung mit, andererseits giebt sie sich den lebendigen Bedürfnissen des Volkes hin; denn der regsame Mensch fordert eine ergötzliche Mannigfaltigkeit und will nach vielen Richtungen hin mit seiner Anschauung und Vorstellung beschäftigt seyn. Es geht damit wie mit dem Lesen griechischer Tragödien, welches uns auch das Kunstwerk nur in seiner abstrakteren Gestalt giebt. In der weiteren äußerlichen Existenz kommt noch die Aufführung durch lebende Personen, Kostüm, Ausschmückung der Bühne, Tanz und Musik hinzu. In der gleichen Weise ist auch das Skulpturbild in seiner äußeren Realität nicht von mannigfaltigem Beiwerk entblößt; wir aber haben es hier nur mit dem eigentlichen Skulpturwerk als solchem zu thun, denn jene äußeren Seiten dürfen uns nicht hindern, den innersten Begriff der Sache selbst uns in seiner Bestimmtheit und Abstraktion zum Bewußtseyn zu bringen.

Gehen wir jetzt zur näheren Eintheilung dieses Abschnittes fort, so bildet die Skulptur so sehr den Mittelpunkt der klassischen Kunstform überhaupt, daß wir hier nicht, wie bei Betrachtung der Architektur, das Symbolische, Klassische und Romantische als die durchgreifenden Unterschiede und als Grund der Eintheilung annehmen dürfen. Die Skulptur ist die eigentliche Kunst des klassischen Ideals als solchen. Zwar hat die Skulptur auch Stadien, auf welchen sie von der symbolischen Kunstform ergriffen wird, wie in Aegypten z. B. Doch sind dieß mehr nur historische Vorstufen, und keine Unterschiede, welche den eigentlichen Begriff der Skulptur seinem Wesen nach angingen, in sofern diese Gebilde durch die Art ihrer Aufstellung

und ihres Gebrauchs eher der Architektur anheimfallen, als sie dem eigentlichen Zwecke der Skulptur angehören. In gleicher Weise geht, wenn die romantische Kunstform in ihr sich ausdrückt, die Skulptur über sich selbst hinaus, und erhält erst mit der Nachbildung der griechischen Skulptur ihren eigenthümlich plastischen Typus wieder. Wir haben uns deshalb nach einer anderweitigen Eintheilung umzusehn.

Den Mittelpunkt unserer Betrachtung wird nach dem Gesagten die Art und Weise abgeben, in welcher das klassische Ideal durch die Skulptur zu seiner angemessensten Wirklichkeit gelangt. Ehe wir aber an diese Entwickelung des idealen Skulpturbildes herantreten können, haben wir vorerst zu zeigen, welcher Inhalt und welche Form dem Standpunkte der Skulptur als besonderer Kunst eigens zukomme, und sie deshalb dahin führe, das klassische Ideal in der geistdurchdrungenen menschlichen Gestalt und deren abstrakt räumlichen Form darzustellen. — Nach der anderen Seite hin beruht das klassische Ideal auf der zwar substantiellen, ebensosehr aber auch in sich besonderten Individualität, so daß die Skulptur nicht das Ideal der menschlichen Gestalt überhaupt zum Inhalt nimmt, sondern das bestimmte Ideal, und dadurch zu unterschiedenen Darstellungsweisen auseinandertritt. Diese Unterschiede betreffen Theils die Auffassung und Darstellung als solche, Theils aber das Material, in welchem dieselbe wirklich wird, und das nun seiner verschiedenen Beschaffenheit nach in die Kunst selbst wieder neue Besonderungen hereinbringt, woran sich sodann, als letzter Unterschied, die Stadien im historischen Entwickelungsgange der Skulptur anschließen.

Nach diesen Rücksichten wollen wir unserer Betrachtung folgenden Verlauf geben.

Erstens haben wir es nur mit den allgemeinen Bestimmungen für die wesentliche Natur des Inhalts und

der Form zu thun, die sich aus dem Begriff der Skulptur ergeben;

Zweitens dagegen handelt es sich um die nähere Auseinandersetzung des klassischen Ideals, in soweit es durch die Skulptur zu seinem kunstgemäßesten Daseyn kommt;

Drittens endlich thut sich die Skulptur zu besonderen Arten der Darstellung und des Materials auf, und breitet sich zu einer Welt von Werken auseinander, in welchen sich nach der einen und anderen Seite hin auch die symbolische und romantische Kunstform geltend machen, während die klassische die ächt plastische Mitte bildet.

Erſtes Kapitel.

Die Skulptur im Allgemeinen faßt das Wunder auf, daß der Geiſt dem ganz Materiellen ſich einbildet, und dieſe Aeußerlichkeit ſo formirt, daß er in ihr ſich ſelber gegenwärtig wird und die gemäße Geſtalt ſeines eigenen Innern darin erkennt. Was wir in dieſer Rückſicht zu betrachten haben, betrifft

Erſtens die Frage, welche Weiſe der Geiſtigkeit fähig iſt, in dieſem Material der bloß ſinnlich räumlichen Geſtalt ſich darzuſtellen;

Zweitens, wie die Formen der Räumlichkeit geſtaltet ſeyn müſſen, um das Geiſtige in ſchöner leiblicher Geſtalt zu erkennen zu geben.

Was wir überhaupt zu ſehen haben, iſt die Einheit des ordo rerum extensarum und des ordo rerum idearum, die erſte ſchöne Einigung von Seele und Leib, in ſofern ſich das geiſtige Innere in der Skulptur nur in ſeinem körperlichen Daſeyn ausdrückt.

Dieſe Einigung drittens entſpricht dem, was wir bereits als das Ideal der klaſſiſchen Kunſtform haben kennen lernen, ſo daß ſich die Plaſtik der Skulptur als die eigentliche Kunſt des klaſſiſchen Ideals ergeben wird.

1. Der weſentliche Inhalt der Skulptur.

Das Element, in welchem die Skulptur ihre Gebilde realiſirt, iſt, wie wir ſahen, das erſte noch allgemeine Daſeyn der

räumlichen Materie, an welcher noch keine weiteren Partikularitäten zum Kunstgebrauch verwendet werden, als die allgemeinen räumlichen Dimensionen, und die näheren räumlichen Formen, deren jene Dimensionen zu ihrer schönsten Gestaltung fähig sind. Dieser abstrakteren Seite des sinnlichen Materials entspricht nun als Inhalt am meisten die in sich beruhende Objektivität des Geistes, in sofern sich der Geist weder gegen seine allgemeine Substanz noch gegen sein Daseyn in seiner Körperlichkeit unterschieden hat, und deshalb zum Fürsichseyn in seiner eigenen Subjektivität noch nicht zurückgegangen ist. Hierin liegt zweierlei.

a) Der Geist als Geist ist zwar immer Subjektivität, inneres Wissen seiner Selbst, Ich. Dieß Ich nun aber kann sich von dem, was im Wissen, Wollen, Vorstellen, Empfinden, Handeln und Vollbringen den allgemeinen und ewigen Gehalt des Geistes ausmacht, losscheiden, und sich in seiner besonderen Eigenthümlichkeit und Zufälligkeit festhalten. Dann ist es die Subjektivität als solche, welche zum Vorschein kommt, indem sie den objektiven wahrhaften Inhalt des Geistes hat fahren lassen und sich nur formell als Geist gehaltlos auf sich selbst bezieht. Bei der Selbstgefälligkeit z. B. kann ich mich einerseits zwar ganz objektiv verhalten, und einer sittlichen Handlung wegen mit mir zufrieden seyn. Dennoch aber ziehe ich mich, als selbstgefällig, aus dem Inhalte der Handlung schon heraus, trenne mich als Einzelnen, als dieses Ich, von der Allgemeinheit des Geistes ab, um mich mit ihr zu vergleichen. Die Zustimmung meiner zu mir selber bei dieser Vergleichung giebt die Selbstgefälligkeit, in welcher sich dieses bestimmte Ich, gerade als dieses Eine, über sich selber freut. So ist zwar das eigene Ich bei allem, was der Mensch weiß, will und ausführt, aber es macht einen großen Unterschied, ob es ihm bei seinem Wissen und Handeln auf sein eigenes partikulares Ich oder auf das ankommt, was den wesentlichen Inhalt

des Bewußtseyns ausmacht; ob der Mensch sich mit seinem Ich in diesen Inhalt unzerschieden einsenkt, oder in der steten Bezogenheit auf seine subjektive Persönlichkeit lebt.

α) Das Subjektive als solches verfällt bei dieser Ueberhebung über das Substantielle in die abstrakte Besonderheit der Neigung, in die Willkür und Zufälligkeit der Empfindungen und Triebe, wodurch es, bei der Beweglichkeit in bestimmten Thaten und Handlungen, der Abhängigkeit von bestimmten Umständen und deren Wechsel anheimfällt, und sich überhaupt der Beziehbarkeit auf Anderes nicht zu entschlagen vermag. Das Subjekt steht damit als die bloße endliche Subjektivität der wahrhaften Geistigkeit gegenüber. Hält es nun in diesem Gegensatze mit dem Bewußtseyn desselben in seinem Wollen und Wissen dennoch nur an sich selber fest, so geräth es, außer der Leerheit der Einbildungen und Selbstbespiegelung, weiterhin in die Häßlichkeit der Leidenschaften und des Charakters, in Lasterhaftigkeit und Sünde, in Tücke, Bosheit, Grausamkeit, Trotz, Neid, Hochmuth, Hoffart und alle die anderen Kehrseiten der menschlichen Natur und deren gehaltlosen Endlichkeit.

β) Diese ganze Sphäre des Subjektiven ist aus dem Inhalte der Skulptur sogleich auszuschließen, die nur der Objektivität des Geistes angehört. Unter Objektivität nämlich ist hier das Substantielle, Aechte, Unvergängliche zu verstehen, die wesentliche Natur des Geistes, ohne das Ergehen ins Akcidentelle und Vergängliche, dem sich das Subjekt in seiner bloßen Beziehung auf sich selbst überantwortet.

γ) Dennoch kann auch die objektive Geistigkeit als Geist nicht ohne Fürsichseyn zur Realität gelangen. Denn der Geist ist nur als Subjekt. Die Stellung aber des Subjektiven in dem geistigen Inhalte der Skulptur ist von der Art, daß dieß Subjektive nicht für sich zum Ausdrucke kommt, sondern sich ganz von jener Substanz durchdrungen, und aus ihr nicht formell in sich zurückreflektirt erweist. Die Objektivität hat deshalb

wohl ein Fürsichseyn, doch ein sich Wissen und Wollen, das sich nicht von dem Gehalt, der es erfüllt, losmacht, sondern mit demselben eine untrennbare Einheit bildet.

Das Geistige in dieser vollendet selbstständigen Beschlossenheit des in sich selber Substantiellen und Wahren, dieß störungslose unpartikularisirte Seyn des Geistes ist das, was wir die Göttlichkeit nennen, im Gegensatz gegen die Endlichkeit, als das Auseinandergehen in das zufällige Daseyn, in die Unterscheidung und veränderliche Bewegung. Die Skulptur hat nach dieser Seite hin das Göttliche als solches darzustellen in seiner unendlichen Ruhe und Erhabenheit, zeitlos, bewegungslos, ohne schlechthin subjektive Persönlichkeit, und Zwiespalt der Handlung oder Situation. Und geht sie nun auch zur näheren Bestimmtheit des Menschlichen in Gestalt und Charakter fort, so muß sie auch hierin nur das Unveränderliche und Bleibende, die Substanz dieser Bestimmtheit auffassen, und nur diese, nicht aber das Zufällige und Vorübereilende sich zum Inhalt wählen, denn zu dieser wechselnden, flüchtigen Besonderheit, welche durch die als Einzelnheit sich fassende Subjektivität hereinkommt, geht die objektive Geistigkeit noch nicht fort. In einer Lebensbeschreibung z. B., welche die bunten Zufälle, Begebenheiten und Thaten eines Individuums erzählt, wird dieser Verlauf mannigfaltiger Verwickelungen und Willkürlichkeiten gewöhnlich mtt einer Charakterschilderung geschlossen, die dieß breite Detail in allgemeine Eigenschaften, wie „gütig, gerecht, tapfer, von großem Verstande" u. s. w. zusammenfaßt. Dergleichen Prädikate sind das Bleibende eines Individuums, während die anderweitigen Partikularitäten nur seiner akcidentellen Erscheinung angehören. Dieses Beständige nun ist es, was auch die Skulptur, als das alleinige Seyn und Daseyn der Individualität, darzustellen hat. Doch macht sie nicht etwa aus solchen allgemeinen Qualitäten bloße Allegorien, sondern bildet Individuen, die sie in ihrer objektiven Geistigkeit als in sich fertig und beschlossen, in selbstständiger Ruhe, dem

Verhalten gegen Anderes entnommen auffaßt und gestaltet. Bei jeder Individualität ist in der Skulptur immer das Substantielle die wesentliche Grundlage, und weder das subjektive sich Wissen und Empfinden, noch die oberflächliche und veränderliche Besonderheit darf irgend wie die Oberhand gewinnen, sondern das Ewige in den Göttern und Menschen, der Willkür und zufälligen Selbstischkeit entrückt, muß seiner ungetrübten Klarheit nach zur Vorstellung gebracht werden.

b) Der andere Punkt, dessen wir zu erwähnen haben, liegt darin, daß der Inhalt der Skulptur, da das Material eine äußerliche Darstellung in den drei ausgefüllten Raumdimensionen erfordert, auch nicht das Geistige als solches, die nur mit sich selbst sich zusammenschließende und in sich vertiefte Innerlichkeit seyn kann, sondern das Geistige, das nur erst in seinem Anderen, dem Leiblichen für sich ist. Die Negation des Aeußerlichen gehört schon der innern Subjektivität zu, und kann deshalb hier, wo Göttliches und Menschliches seinem objektiven Charakter nach zum Inhalt genommen wird, nicht eintreten. Und nur dieß in sich versenkte Objektive, ohne innere Subjektivität als solche, läßt der Aeußerlichkeit nach allen ihren Dimensionen freien Lauf und ist mit dieser Totalität des Räumlichen verbunden. Deshalb muß nun aber die Skulptur von dem objektiven Gehalte des Geistes nur das sich zum Gegenstand machen, was sich im Aeußerlichen und Leiblichen vollständig ausdrücken läßt, weil sie sonst einen Inhalt erwählt, den ihr Material in sich aufzunehmen und in gemäßer Weise zur Erscheinung zu bringen nicht mehr im Stande ist.

2. Die schöne Skulpturgestalt.

Bei solch einem Inhalte nun fragt es sich zweitens nach den Formen der leiblichen Gestalt, welche berufen sind, denselben auszuprägen.

Wie bei der klassischen Architektur das Haus gleichsam das

vorgefundene anatomische Knochengerüste ist, das die Kunst näher zu formiren hat, so findet die Skulptur ihrer Seits die menschliche Gestalt als den Grundtypus für ihre Gebilde vor. Ist nun aber das Haus selber schon eine menschliche wenn auch noch nicht künstlerische Erfindung, so erscheint dagegen die Struktur der menschlichen Gestalt als ein vom Menschen unabhängiges Naturprodukt. Der Grundtypus ist deshalb der Skulptur gegeben, und nicht von ihr ausgesonnen. Daß die menschliche Gestalt der Natur angehöre, ist jedoch ein sehr unbestimmter Ausdruck, über den wir uns näher verständigen müssen.

In der Natur ist es die Idee, welche sich, wie wir schon beim Naturschönen sahen, ihr erstes unmittelbares Daseyn giebt, und in der thierischen Lebendigkeit und deren vollständigem Organismus die ihr gemäße Naturexistenz erhält. So ist also die Organisation des thierischen Körpers ein Erzeugniß des in sich totalen Begriffs, der in diesem leiblichen Daseyn als die Seele existirt, doch als bloße thierische Lebendigkeit den thierischen Körper zu höchst mannigfaltiger Besonderheit modificirt, wenn auch jeder bestimmte Typus immer durch den Begriff geregelt bleibt. Daß nun aber der Begriff und die leibliche Gestalt, oder näher, daß Seele und Leib einander entsprechen, dieß zu begreifen ist die Sache der Naturphilosophie. In ihr wäre zu zeigen, daß die verschiedenen Systeme des animalischen Körpers in ihrer innern Struktur und Gestalt wie in ihrem Zusammenhange mit einander, und die bestimmteren Organe, zu denen sich das leibliche Daseyn unterscheidet, mit den Begriffsmomenten zusammenstimmen, so daß klar würde, in wiefern es nur die nothwendigen besonderen Seiten der Seele selbst sind, welche hier real werden. Dieß Zusammenstimmen jedoch zu erweisen ist unseres Amtes an dieser Stelle nicht.

Die menschliche Gestalt nun aber ist nicht, wie die thierische, die Leiblichkeit nur der Seele, sondern des Geistes. Geist und Seele nämlich sind wesentlich zu unterscheiden. Denn die Seele ist

nur dieses ideelle einfache Fürsichseyn des Leiblichen als Leiblichen, der Geist aber das Fürsichseyn des bewußten und selbstbewußten Lebens mit allen Empfindungen, Vorstellungen und Zwecken dieses bewußten Daseyns. Bei diesem enormen Unterschiede von bloß thierischer Lebendigkeit und von geistigem Bewußtseyn kann es befremdlich erscheinen, daß sich die geistige Leiblichkeit, der menschliche Körper, dennoch dem thierischen so homogen erweist. Der Verwunderung über solche Gleichartigkeit können wir dadurch begegnen, daß wir an die Bestimmung erinnern, welche den Geist, seinem eigenen Begriffe nach, sich entschließen läßt, lebendig und an sich selbst deshalb zugleich Seele und Natureristenz zu seyn. Als lebendige Seele nun giebt sich die Geistigkeit durch denselben Begriff, welcher der thierischen Seele einwohnt, einen Körper, der, dem Grundcharakter nach, dem lebendigen thierischen Organismus überhaupt gleichkommt. Wie hoch deshalb der Geist auch über dem bloß Lebendigen steht, so macht er sich doch seinen Leib, welcher mit dem thierischen durch ein und denselben Begriff gegliedert und beseelt erscheint. Indem nun aber ferner der Geist nicht nur die daseyende Idee, die Idee als Natürlichkeit und thierisches Leben ist, sondern die Idee, die für sich selbst in ihrem eigenen freien Elemente des Inneren als Idee ist, so erarbeitet sich die Geistigkeit auch jenseits des sinnlich Lebendigen ihre eigenthümliche Objektivität — die Wissenschaft, die keine andere Realität als die des Denkens selber an ihr hat. Außer dem Denken und dessen philosophischer systematischer Thätigkeit führt der Geist jedoch noch ein volles Leben der Empfindung, Neigung, Vorstellung, Phantasie u. s. f., das in näherem oder weiterem Zusammenhange mit seinem Daseyn als Seele und Leiblichkeit steht, und daher auch am menschlichen Körper eine Realität hat. In dieser ihm selber angehörigen Realität macht sich der Geist gleichfalls lebendig, scheint in sie hinein, durchdringt sie, und wird durch sie für Andere offenbar. In sofern bleibt daher der menschliche Körper keine bloße Natur-

existenz, sondern hat sich in seiner Gestalt und Struktur gleichfalls als das sinnliche und natürliche Daseyn des Geistes kundzugeben, doch als Ausdruck eines höheren Innern sich dennoch von der thierischen Leiblichkeit, wie sehr auch der menschliche Körper im Allgemeinen mit derselben übereinstimmt, ebensosehr zu unterscheiden. Indem aber der Geist selber Seele und Leben, animalischer Leib ist, sind es und können es nur Modifikationen seyn, welche der einem lebendigen Leibe inwohnende Geist in diese Leiblichkeit bringt. Als Erscheinung des Geistes daher ist die menschliche Gestalt diesen Modifikationen nach von der thierischen verschieden, obschon die Unterschiede des menschlichen Organismus vom thierischen ebenso dem bewußtlosen Schaffen des Geistes angehören, wie die animalische Seele sich in bewußtloser Thätigkeit ihren Leib bildet.

Hiervon haben wir an dieser Stelle auszugehn. Die menschliche Gestalt als Ausdruck des Geistes ist dem Künstler gegeben, und zwar findet er sie nicht nur überhaupt vor, sondern auch im Besonderen und Einzelnen ist der Typus für die Abspiegelung des geistigen Innern in der Gestalt, in den Zügen, der Stellung und dem Habitus des Körpers vorausgesetzt.

Was nun den näheren Zusammenhang des Geistes und Leibes in Betreff auf die besonderen Empfindungen, Leidenschaften und Zustände des Geistes angeht, so ist derselbe auf feste Gedankenbestimmungen schwer zurückzuführen. Man hat zwar in der Pathognomik und Physiognomik diesen Zusammenhang wissenschaftlich darzustellen versucht, doch bis jetzt ohne den rechten Erfolg. Für uns kann die Physiognomik allein von Wichtigkeit werden, indem sich die Pathognomik nur mit der Art und Weise beschäftigt, wie bestimmte Gefühle und Leidenschaften sich in gewissen Organen leiblich machen. So heißt es z. B.: der Zorn sitze in der Galle, der Muth im Blute. Dieß ist, beiläufig gesagt, sogleich ein falscher Ausdruck. Denn wenn auch besondern Leidenschaften die Thätigkeit besonderer Organe entspricht, so sitzt

doch der Zorn nicht in der Galle, ſondern in ſofern der Zorn leiblich wird, iſt es vornehmlich die Galle, an welcher die Erſcheinung ſeiner Wirkſamkeit vor ſich geht. Dieß Pathognomiſche, wie geſagt, geht uns hier nichts an, da es die Skulptur nur mit dem zu thun hat, was von geiſtigem Innern in das Aeußere der Geſtalt übergeht, und dort den Geiſt leiblich und ſichtbar werden läßt. Das ſympathetiſche Mitoscilliren des innern Organismus mit dem empfindenden Gemüth iſt nicht Gegenſtand der Skulptur, welche auch vieles, was in die äußere Geſtalt hinaustritt, das Zittern z. B. der Hand und des ganzen Körpers beim Ausbruch der Wuth, das Zucken der Lippen u. ſ. f. nicht aufzunehmen vermag.

In Rückſicht auf die Phyſiognomik will ich hier nur ſoviel erwähnen, daß wenn das Skulpturwerk, welches die menſchliche Geſtalt zu ſeiner Grundlage hat, zeigen ſoll, wie die Leiblichkeit ſchon ihrer leiblichen Form nach nicht nur das göttlich und menſchlich Subſtantielle des Geiſtes überhaupt, ſondern auch den beſondern Charakter beſtimmter Individualität in dieſer Göttlichkeit darſtelle, ſo hätte man zu einer vollſtändigen Erörterung darzuthun, welche Theile, Züge und Geſtaltungen des Körpers einer beſtimmten Innerlichkeit vollkommen gemäß ſind. Zu ſolchem Studium werden wir durch die Skulpturwerke der Alten veranlaßt, denen wir den Ausdruck des Göttlichen und der beſondern Göttercharaktere in der That zugeſtehn müſſen, ohne daß ſich behaupten läßt, das Zuſammenſtimmen des geiſtigen Ausdrucks mit der ſinnlichen Form ſey ſtatt etwas Anundfürſichſeyendes nur eine Sache der Zufälligkeit und Willkür. Jedes Organ muß in dieſer Beziehung überhaupt nach zwei Geſichtspunkten betrachtet werden, nach der bloß phyſiſchen, und nach der Seite des geiſtigen Ausdrucks. Freilich darf dabei nicht in der Weiſe Gall's verfahren werden, der den Geiſt zu einer bloßen Schädelſtätte macht.

a) Für die Skulptur nun müßte, dem Gehalte nach, den ſie

darzustellen berufen ist, nur dazu fortgeschritten werden, zu untersuchen, wie die ebenso substantielle als in dieser Allgemeinheit zugleich individuelle Geistigkeit sich in's Leibliche einlebt und darin Daseyn und Gestalt gewinnt. Durch den der ächten Skulptur adäquaten Inhalt nämlich ist einerseits, wie im Geistigen so auch im Körperlichen die zufällige Partikularität der äußeren Erscheinung ausgeschlossen. Nur das Bleibende, Allgemeine, Gesetzmäßige in der menschlichen Körperform hat das Skulpturwerk darzustellen, wenn auch die Forderung eintritt, dieß Allgemeine so zu individualisiren, daß uns nicht nur das abstrakte Gesetz, sondern eine aufs Engste damit verschmolzene individuelle Form vor Augen gestellt werde.

b) Nach der anderen Seite hin muß sich, wie wir sahen, die Skulptur von der zufälligen Subjektivität und vom Ausdruck derselben in ihrem für sich seyenden Innern freihalten. Dadurch ist es dem Künstler verboten, in Betreff auf das Physiognomische zum Mienenhaften fortgehn zu wollen. Denn Miene ist nichts Anderes, als eben das Sichtbarwerden der subjektiven innern Eigenthümlichkeit und deren Partikularität des Empfindens, Vorstellens und Wollens. In seinen Mienen drückt der Mensch nur aus, wie er sich in sich, gerade als dieses zufällige Subjekt, empfindet, sey es, daß er es sich nur mit sich zu thun macht, oder sich in Beziehung gegen äußere Gegenstände oder andere Subjekte in sich reflektirt. So sieht man es z. B. auf der Straße, in kleinen Städten besonders, vielen, ja den meisten Menschen in ihren Gebehrden und Mienen an, daß sie nur mit sich selbst, ihrem Putz und Kleidung, überhaupt mit ihrer subjektiven Besonderheit, oder aber mit den anderen Vorbeigehenden und deren etwaigen Seltsamkeiten und Auffälligkeiten beschäftigt sind. Die Mienen des Hochmuthes, Neides, der Selbstzufriedenheit, Geringschätzung, u. s. f. gehören z. B. hieher. Weiter kann dann aber den Mienen auch die Empfindung und Vergleichung des substantiellen Seyns mit meiner Besonderheit zu Grunde

liegen. Demuth, Trotz, Drohung, Furcht ſind Mienen dieſer Art. Bei ſolcher Vergleichung tritt ſchon eine Trennung des Subjekts als ſolchen und des Allgemeinen ein, und die Reflexion auf das Subſtantielle biegt ſich immer zur Einkehr ins Subjekt zurück, ſo daß dieſes und nicht die Subſtanz der überwiegende Inhalt bleibt. Weder aber jene Trennung noch dieß Ueberwiegen des Subjektiven darf die dem Princip der Skulptur in ſtrenger Weiſe treu bleibende Geſtalt ausdrücken.

Außer den eigentlichen Mienen endlich enthält der phyſiognomiſche Ausdruck noch Vieles, was bloß flüchtig über das Geſicht und die Stellung des Menſchen hinſpielt: ein augenblickliches Lächeln, ein plötzlich auflodernde Augenrollen des Zorns, ein ſchnell verwiſchter Zug des Spottes u. ſ. f. Beſonders haben Mund und Auge in dieſer Rückſicht die meiſte Beweglichkeit und Fähigkeit, jede Nüance der Gemüthsſtimmung in ſich aufzunehmen und erſcheinen zu machen. Solche Veränderlichkeit, welche einen gemäßen Gegenſtand der Malerei abgiebt, hat die Skulpturgeſtalt von ſich abzulehnen; ſie muß ſich im Gegentheil auf die bleibenden Züge des geiſtigen Ausdrucks hinrichten, und dieſe ſowohl im Antlitz als auch in Stellung und Körperformen feſthalten und wiedergeben.

c) So beſteht denn alſo die Aufgabe der Skulpturgeſtalt im Weſentlichen darin, daß ſie das ſubſtantiell Geiſtige in ſeiner noch nicht in ſich ſubjektiv partikulariſirten Individualität in eine menſchliche Geſtalt einſenkt, und mit derſelben in einen ſolchen Einklang ſetzt, an welchem nun auch nur das Allgemeine und Bleibende der dem Geiſtigen entſprechenden Körperformen herausgehoben, das Zufällige aber und Wechſelnde abgeſtreift erſcheint, obſchon es auch der Geſtalt an Individualität nicht fehlen darf.

Ein ſo vollſtändiges Zuſammenſtimmen des Innern und Aeußern, wie die Skulptur es zu erreichen hat, führt uns nun zu dem dritten Punkt herüber, der noch zu berühren iſt.

3. Die Skulptur als Kunst des klassischen Ideals.

Das Nächste, was aus den bisherigen Betrachtungen folgt, ist, daß die Skulptur mehr wie jede andere Kunst eigenthümlich an das Ideale gewiesen bleibt. Einerseits nämlich ist sie aus dem Symbolischen, sowohl in Rücksicht auf die Klarheit ihres sich selbst als Geist erfassenden Inhalts heraus, als auch in Betreff auf die vollkommene Gemäßheit ihrer Darstellung mit diesem Gehalte; andererseits geht sie in die Subjektivität des Innerlichen, für welche die Außengestalt gleichgültig wird, noch nicht über. Sie bildet deswegen den Mittelpunkt der klassischen Kunst. Zwar zeigte sich auch das Symbolische und Romantische der Architektur und Malerei für die klassische Idealität geeignet, doch ist das Ideal in seiner eigentlichen Sphäre nicht das höchste Gesetz dieser Kunstformen und Künste, in sofern sie nicht, wie die Skulptur, die an und für sich seyende Individualität den ganz objektiven Charakter, die schöne freie Nothwendigkeit, zu ihrem Gegenstande haben. Die Gestalt der Skulptur aber muß durchweg aus dem reinen Geiste der von aller Zufälligkeit der geistigen Subjektivität und Körperform abstrahirenden denkenden Einbildungskraft hervorgehen, ohne subjektive Vorliebe für Eigenthümlichkeiten, ohne die Empfindung, Lust, Mannigfaltigkeit der Regungen uud Witzigkeit der Einfälle. Denn was dem Künstler zu Gebote steht, ist, wie wir sahen, für seine höchsten Gebilde nur die Körperlichkeit des Geistigen in den selbst nur allgemeinen Formen des Baues und Organismus der menschlichen Gestalt, und seine Erfindung beschränkt sich theils auf die ebenso allgemeine Uebereinstimmung des Innern und Aeußern, theils auf die nur leise an das Substantielle sich anschmiegende und sich damit verwebende Individualität der Erscheinung. Die Skulptur muß gestalten, wie die Götter in ihrem eigenen Bereich nach ewigen Ideen schaffen, in der sonstigen Wirklichkeit aber das Uebrige der Freiheit und Selbstischkeit des Geschöpfes über-

laſſen. Die Theologen machen gleichfalls einen Unterſchied zwiſchen dem, was Gott thue, und dem, was der Menſch in ſeinem Wahn und ſeiner Willkür vollbringt, das plaſtiſche Ideal jedoch iſt erhoben über ſolche Fragen, indem es in der Mitte dieſer Seligkeit und freien Nothwendigkeit ſteht, für welche weder die Abſtraktion des Allgemeinen noch die Willkür des Beſondern, Gültigkeit und Bedeutung behält.

Dieſer Sinn für die vollendete Plaſtik des Göttlichen und Menſchlichen war vornehmlich in Griechenland heimiſch. In ſeinen Dichtern und Rednern, Geſchichtsſchreibern und Philoſophen iſt Griechenland noch nicht in ſeinem Mittelpunkte gefaßt, wenn man nicht als Schlüſſel zum Verſtändniß die Einſicht in die Ideale der Skulptur mitbringt, und von dieſem Standpunkt der Plaſtik aus ſowohl die Geſtalten der epiſchen und dramatiſchen Helden, als auch der wirklichen Staatsmänner und Philoſophen betrachtet. Denn auch die handelnden Charaktere, wie die dichtenden und denkenden, haben in Griechenlands ſchönen Tagen dieſen plaſtiſchen, allgemeinen und doch individuellen, nach Außen wie nach Innen gleichen Charakter. Sie ſind groß und frei, ſelbſtſtändig auf dem Boden ihrer in ſich ſelber ſubſtantiellen Beſonderheit erwachſen, ſich aus ſich erzeugend und zu dem bildend, was ſie waren und ſeyn wollten. Beſonders die Zeit des Perikles war reich an ſolchen Charakteren: Perikles ſelber, Phidias, Plato und vornehmlich Sophokles; ſo auch Thukydides, Xenophon, Sokrates, jeder in ſeiner Art, ohne daß der Eine durch die Art des andern geringer würde, ſondern alle ſchlechthin ſind dieſe hohen Künſtlernaturen, ideale Künſtler ihrer ſelbſt, Individuen aus Einem Guß, Kunſtwerke, die wie unſterbliche todtloſe Götterbilder daſtehen, an welchen nichts Zeitliches und Todeswürdiges iſt. Von gleicher Plaſtik ſind die körperlichen Kunſtwerke der Sieger in den olympiſchen Spielen, ja ſelbſt die Erſcheinung der Phryne, die als das ſchönſte Weib vor ganz Griechenland nackt aus dem Waſſer emporſtieg.

Zweites Kapitel.

Das Ideal der Skulptur.

Bei dem Uebergange zur Betrachtung des eigentlich idealen Styls der Skulptur müssen wir uns noch einmal daran wieder erinnern, daß der vollkommenen Kunst nothwendig die unvollkommene voranzugehen hat, und zwar nicht bloß der Technik nach, welche uns zunächst hier nichts angeht, sondern der allgemeinen Idee, der Konception und Art und Weise nach, dieselbe idealisch darzustellen. Die suchende Kunst haben wir überhaupt die symbolische genannt, und so hat auch die reine Skulptur eine Stufe des Symbolischen zu ihrer Voraussetzung, und nicht etwa eine Stufe der symbolischen Kunst überhaupt, d. h. der Architektur, sondern eine Skulptur, der noch der Charakter des Symbolischen inwohnt. Daß dieß in der ägyptischen Skulptur der Fall sey, werden wir noch später im dritten Kapitel zu sehn Gelegenheit finden.

Als das Symbolische einer Kunst können wir hier vom Standpunkt des Ideals aus, schon ganz abstrakt und formell, die Unvollkommenheit jeder bestimmten Kunst überhaupt annehmen; den Versuch z. B., den Kinder machen, indem sie eine menschliche Figur zeichnen, oder aus Wachs und Thon kneten. Was sie herausbringen, ist in sofern ein bloßes Symbol, als es das Lebendige, das es darstellen soll, nur andeutet, dem Gegenstande und dessen Bedeutung gegenüber aber vollkommen ungetreu bleibt. So ist die Kunst zunächst hieroglyphisch, kein

zufälliges und willkürliches Zeichen, ſondern eine ungefähre Zeichnung des Gegenſtandes für die Vorſtellung. Hiezu iſt eine ſchlechte Figur hinreichend, wenn ſie nur an die Geſtalt erinnert, die ſie bedeuten ſoll. In der gleichen Weiſe begnügt ſich auch die Frömmigkeit mit ſchlechten Bildern, und verehrt in dem geſudelteſten Konterfei immer noch Chriſtus, Maria oder irgend einen Heiligen, obſchon dergleichen Geſtalten nur durch beſondere Attribute, wie z. B. eine Laterne, einen Roſt, einen Mühlſtein u. ſ. w. individualiſirt ſind. Denn die Frömmigkeit will nur überhaupt an den Gegenſtand erinnert ſeyn; das Uebrige thut das Gemüth hinzu, welches durch das wenn auch ungetreue Abbild dennoch von der Vorſtellung des Gegenſtandes erfüllt werden ſoll. Es iſt nicht der lebendige Ausdruck der Gegenwart, der gefordert iſt, es iſt nicht das Gegenwärtige, das durch ſich ſelbſt uns entzünden ſoll, ſondern das Kunſtwerk iſt ſchon zufrieden, durch ſeine wenn auch nicht entſprechenden Geſtalten die allgemeine Vorſtellung der Gegenſtände anzuregen. Nun iſt aber die Vorſtellung immer ſchon abſtrahirend. Bekanntes, wie ein Haus, einen Baum, einen Menſchen z. B. kann ich mir wohl leicht vorſtellen, aber die Vorſtellung bleibt, obſchon ſie hier in ganz Beſtimmtem verſirt, doch bei den ganz allgemeinen Zügen ſtehen, und iſt überhaupt erſt dann eigentlich *Vorſtellung*, wenn ſie von der konkreten Anſchauung die ganz unmittelbare Einzelnheit der Gegenſtände getilgt und dieſelbe vereinfacht hat. Iſt nun die Vorſtellung, welche das Kunſtgebilde zu erwecken beſtimmt iſt, die Vorſtellung vom Göttlichen, und ſoll dieſelbe für alle, für ein ganzes Volk erkennbar ſeyn, ſo wird dieſer Zweck vorzugsweiſe dadurch erreicht, daß in der Darſtellungsweiſe gar keine *Veränderung* eintritt. Dadurch wird dann die Kunſt einerſeits konventionell, andererſeits ſtatariſch, wie dieß nicht nur bei der ältern ägyptiſchen, ſondern auch bei der ältern griechiſchen und chriſtlichen Kunſt der Fall iſt. Der Künſtler hatte ſich an beſtimmte Formen zu halten und deren Typus zu wiederholen.

Den großen Uebergang zum Erwachen der schönen Kunst können wir deshalb erst da suchen, wo der Künstler frei nach seiner Idee bildet, wo der Blitz des Genius in das Hergebrachte einschlägt, und der Darstellung Frische und Lebendigkeit ertheilt. Erst dann verbreitet sich der geistige Ton über das Kunstwerk, das sich nicht mehr darauf beschränkt, nur überhaupt eine Vorstellung ins Bewußtseyn zu rufen', und an eine tiefere Bedeutung, welche der Beschauer sonst schon in sich trägt, zu erinnern, sondern dazu fortgeht, diese Bedeutung als ganz in einer individuellen Gestalt lebendig vergegenwärtigt darzustellen, und deshalb weder bei der bloßen oberflächlichen Allgemeinheit der Formen stehen bleibt, noch sich andererseits in Rücksicht auf die nähere Bestimmtheit an die Züge der gemeinen vorgefundenen Wirklichkeit hält.

Das Hindurchdringen zu dieser Stufe ist nun auch die nothwendige Voraussetzung für das Entstehen der idealen Skulptur.

Was wir in Rücksicht auf sie hier festzustellen haben, betrifft die folgenden Gesichtspunkte.

Erstens handelt es sich, den so eben besprochenen Stufen gegenüber, um den allgemeinen Charakter der idealen Gestalt und ihrer Formen.

Zweitens müssen wir die besondern Seiten angeben, welche von Wichtigkeit werden, die Art der Gesichtsbildung, Gewandung, Stellung, u. s. f.

Drittens ist die ideale Gestalt nicht eine nur allgemeine Form der Schönheit überhaupt, sondern befaßt durch das Princip der Individualität, das zum ächten lebendigen Ideal gehört, wesentlich auch die Seite der Besonderung und deren Bestimmtheit in sich, wodurch sich der Kreis der Skulptur zu einem Cyklus einzelner Götterbilder, Heroen u. s. f. erweitert.

1. Allgemeiner Charakter der idealen Skulpturgeſtalt.

Was das allgemeine Princip des klaſſiſchen Ideals ſey, haben wir früher bereits ausführlicher geſehn. Hier fragt es ſich deshalb nur nach der Art und Weiſe, in welcher dieß Princip durch die Skulptur in Form der menſchlichen Geſtalt zur Wirklichkeit kommt. Einen höheren Vergleichungspunkt kann in dieſer Beziehung der Unterſchied der menſchlichen geiſtausdrückenden Phyſiognomie und Haltung von der thieriſchen abgeben, welche über den bloßen Ausdruck beſeelter Naturlebendigkeit in ſtetem Zuſammenhange mit Naturbedürfniſſen und der zweckmäßigen Struktur des thieriſchen Organismus zur Befriedigung derſelben nicht hinausgeht. Doch bleibt auch dieſer Maaßſtab noch unbeſtimmt, weil die menſchliche Geſtalt als ſolche, weder als Körperform noch als geiſtiger Ausdruck, von Hauſe aus ſchon ſchlechthin idealer Art iſt. Näher dagegen können wir uns aus den ſchönen Meiſterwerken der griechiſchen Skulptur die Wahrnehmung deſſen erwerben, was das Skulpturideal in dem geiſtig ſchönen Ausdruck ſeiner Geſtalten zu leiſten hat. In Rückſicht auf dieſe Kenntniß und Lebendigkeit der Liebe und Einſicht, war es vornehmlich Winckelmann, welcher mit ebenſoviel Begeiſterung ſeiner reproduktiven Anſchauung als mit Verſtand und Beſonnenheit das unbeſtimmte Gerede vom Ideal der griechiſchen Schönheit dadurch verbannte, daß er die Formen der Theile einzeln und beſtimmt charakteriſirt hat, ein Unternehmen, das allein lehrreich war. Zu dem, was er als Reſultat gewonnen hat, laſſen ſich freilich noch viele einzelne ſcharfſinnige Bemerkungen, Ausnahmen und dergleichen mehr hinzufügen, aber man muß ſich hüten, um eines ſolchen weiteren Details und um einzelner Irrthümer willen, in die er verfallen iſt, die Hauptſache, die durch ihn iſt feſtgeſtellt worden, in Vergeſſenheit zu bringen. Bei aller Erweiterung der Kenntniſſe muß immer jenes als das Weſentliche vorausgegangen ſeyn. Deſſenohngeachtet läßt ſich nicht läugnen, daß ſeit Winckelmann's Tode

sich die Bekanntschaft mit antiken Skulpturwerken nicht nur in Betreff auf die Anzahl wesentlich vermehrt, sondern auch in Rücksicht auf den Styl dieser Werke und die Würdigung ihrer Schönheit auf einen festeren Standpunkt gestellt hat. Winckelmann hatte zwar einen großen Kreis ägyptischer und griechischer Statuen vor Augen, in neuerer Zeit aber ist noch die nähere Anschauung der äginetischen Skulpturen, so wie der Meisterwerke hinzugekommen, die man theils dem Phidias zuschreibt, theils als aus seiner Zeit und unter ihm gearbeitet anerkennen muß. Kurz wir sind jetzt zu der bestimmteren Vertrautheit mit einer Anzahl von Skulpturen, Statuen und Reliefs gelangt, welche in Hinsicht auf die Strenge des idealischen Styls in die Zeit der allerhöchsten Blüthe der griechischen Kunst hineinzusetzen sind. Diese bewunderungswürdigen Denkmäler der griechischen Skulptur verdanken wir bekanntlich den Bemühungen des Lord Elgin, welcher als englischer Gesandter in der Türkei aus dem Parthenon zu Athen und auch sonst aus anderen griechischen Städten Statuen und Reliefs von größter Schönheit nach England herüberbrachte. Man hat diese Erwerbungen als Tempelraub bezeichnet und scharf getadelt, in der That aber hat Graf Elgin diese Kunstwerke für Europa eigentlich gerettet und sie vor dem gänzlichen Untergange bewahrt, ein Unternehmen, welches jedesmal Anerkennung verdient. Außerdem ist bei dieser Gelegenheit das Interesse aller Kenner und Freunde der Kunst auf eine Epoche und Darstellungsweise der griechischen Skulptur hingelenkt worden, welche in der noch gediegeneren Strenge ihres Styls die eigentliche Größe und Höhe des Ideals ausmacht. Was die öffentliche Stimme an den Werken dieser Epoche gewürdigt hat, ist nicht der Reiz und die Grazie der Formen und der Stellung, nicht die Anmuth des Ausdrucks, die schon, wie zur Zeit nach Phidias, nach Außen geht, und das Wohlgefallen von Seiten des Beschauers zum Zweck hat, auch nicht die Zierlichkeit und Keckheit der Ausarbeitung, sondern das allgemeine Lob betrifft

den Ausdruck der Selbſtſtändigkeit, des Beruhens auf ſich in dieſen Geſtalten, und beſonders hat ſich die Bewunderung zu der größten Höhe durch die freie Lebendigkeit geſteigert, durch die gänzliche Durchdringung und Ueberwältigung des Natürlichen und Materiellen, in welcher hier der Künſtler den Marmor erweicht, belebt und mit einer Seele begabt hat. Beſonders kommt jedes Lob, wenn es ſich erſchöpft hat, dennoch immer wieder auf die Geſtalt des liegenden Flußgottes zurück, die zum Schönſten gehört, was uns aus dem Alterthum erhalten iſt.

a) Die Lebendigkeit dieſer Werke liegt darin, daß ſie frei aus dem Geiſte des Künſtlers erzeugt ſind. Der Künſtler begnügt ſich auf dieſer Stufe weder damit, durch allgemeine ohngefähre Konture, Andeutungen und Ausdrückungen eine gleichfalls allgemeine Vorſtellung von dem zu geben, was er darſtellen will, noch nimmt er andererſeits in Betreff auf das Individuelle und Einzelne die Formen auf, wie er ſie von Außen her zufällig empfangen hat. Deshalb giebt er ſie nun auch nicht mit der Treue für dieß Zufällige wieder, ſondern er weiß in freier eigener Schöpfung das empiriſch Einzelne partikularer Vorkommenheiten mit den allgemeinen Formen der menſchlichen Geſtalt in einen ſelbſt wieder individuellen Einklang zu ſetzen, welcher ſich ebenſoſehr von dem geiſtigen Gehalt deſſen, was er zur Erſcheinung zu bringen berufen iſt, vollſtändig durchdrungen zeigt, als er die eigene Lebendigkeit, Konception und Beſeelung von Seiten des Künſtlers bekundet. Das Allgemeine des Inhalts iſt vom Künſtler unerſchaffen; es iſt ihm durch die Mythologie und Sage ganz ſo gegeben, wie er auch das Allgemeine und die Einzelnheiten der menſchlichen Geſtalt vorfindet, aber die freie lebendige Individualiſirung, die er durch alle Parthieen durchführt, iſt ſeine eigene Anſchauung, ſein Werk und Verdienſt.

b) Der Effekt und Zauber dieſer Lebendigkeit und Freiheit wird nur durch die Genauigkeit, die redliche Treue der Ausarbeitung aller einzelnen Theile bewirkt, zu welcher die beſtimmteſte

Kenntniß und Anschauung der Beschaffenheit dieser Theile gehört, sowohl in ihrem ruhigen Zustande, als auch in ihrer Bewegung. Die Art und Weise, wie die verschiedenen Glieder in jedem Zustande der Ruhe und Bewegung sich stellen, legen, runden, abplatten u. s. f., muß aufs Genaueste ausgedrückt seyn. Diese gründliche Durcharbeitung und Herausstellung aller einzelnen Theile finden wir in allen antiken Werken, und die Beseelung wird nur durch die unendliche Sorgfalt und Wahrheit erreicht. Das Auge, indem es solche Werke anschaut, kann zunächst eine Menge Unterschiede nicht deutlich erkennen, und erst bei gewisser Beleuchtung kommen dieselben durch einen stärkeren Gegensatz von Licht und Schatten zur Evidenz, oder werden erst dem Tasten erkennbar. Allein obgleich diese feinen Nüancen sich beim nächsten Anblick nicht bemerken lassen, so ist der allgemeine Eindruck, den sie hervorbringen, doch nicht verloren; sie kommen theils bei einer anderen Stellung des Beschauers zum Vorschein, theils ergiebt sich daraus wesentlich das Gefühl der organischen Flüssigkeit aller Glieder und ihrer Formen. Dieser Duft der Belebung, diese Seele materieller Formen liegt allein darin, daß jeder Theil für sich in seiner Besonderheit vollständig da ist, ebensosehr aber durch den vollsten Reichthum der Uebergänge in stetem Zusammenhange nicht nur mit den zunächst liegenden, sondern mit dem Ganzen bleibt. Dadurch ist die Gestalt auf jedem Punkte vollkommen belebt; auch das Einzelnste ist zweckmäßig, alles hat seinen Unterschied, seine Eigenthümlichkeit und Auszeichnung, und bleibt doch in durchgängigem Fluß, gilt und lebt nur im Ganzen, so daß sich selbst in Fragmenten das Ganze erkennen läßt, und solch ein abgesonderter Theil die Anschauung und den Genuß einer ungestörten Totalität gewährt. Die Haut, obschon jetzt die meisten Statuen schadhaft und von der Witterung in ihrer Oberfläche angefressen sind, scheint weich und elastisch, und durch den Marmor selbst glüht noch in jenem unübertrefflichen Pferdekopf z. B. die feurige Lebenskraft. — Dieß

leise Ineinanderfließen der organischen Umrisse, das sich mit der gewissenhaftesten Ausarbeitung, ohne regelmäßige Flächen oder etwas nur Kreisrundes, Konveres zu bilden, verbindet, giebt erst jenen Duft der Lebendigkeit, jene Weiche und Idealität aller Theile, jenes Zusammenstimmen, das als der geistige Hauch der Beseelung sich über das Ganze breitet.

c) Wie treu nun aber auch die Formen im Einzelnen und Allgemeinen ausgedrückt sind, so ist diese Treue doch kein Kopiren des Natürlichen als solchen. Denn die Skulptur hat es immer nur mit der Abstraktion der Form zu thun, und muß deshalb einerseits das vom Leiblichen fortlassen, was das eigentlich Natürliche darin ist, d. h. was auf die bloßen Naturfunktionen hindeutet, andererseits darf sie nicht zu der äußersten Partikularisation fortgehn, sondern, wie z. B. beim Haar, nur das Allgemeinere der Formen auffassen und darstellen. In dieser Weise allein zeigt sich die menschliche Gestalt, wie sie es in der Skulptur soll, statt als bloße Naturform, als Gestalt und Ausdruck des Geistes. Hiermit hängt dann auch näher die Seite zusammen, daß sich zwar der geistige Gehalt durch die Skulptur im Leiblichen ausdrückt, doch beim ächten Ideal nicht sosehr in das Aeußere heraustritt, daß dieses Aeußere als solches in seiner Anmuth und Grazie allein schon, oder in überwiegendem Maaße, das Wohlgefallen des Beschauers zu sich heranziehn könnte. Im Gegentheil muß das ächte strengere Ideal die Geistigkeit wohl verkörpern und nur durch die Gestalt und deren Ausdruck gegenwärtig machen, aber die Gestalt dennoch immer von diesem ihrem geistigen Inhalt allein zusammengehalten, getragen und vollständig durchdrungen zeigen. Das Schwellen des Lebens, die Weiche und Lieblichkeit, oder sinnliche Fülle und Schönheit des leiblichen Organismus muß eben so wenig für sich den Zweck der Darstellung abgeben, als das Individuelle der Geistigkeit schon zum Ausdruck des dem Zuschauer, seiner eigenen

Partikularität nach, verwandteren und angenäherten Subjektiven fortgehen darf.

2. Die besonderen Seiten der idealen Skulpturgestalt als solcher.

Wenden wir uns jetzt zur bestimmteren Betrachtung der Hauptmomente, auf welche es bei der idealen Skulpturgestalt ankommt, so wollen wir hier im Wesentlichen Winckelmann folgen, der mit größtem Sinn und Glück die besonderen Formen und die Art uud Weise angegeben hat, in welcher dieselben von den griechischen Künstlern behandelt und gebildet worden sind, um als Ideal der Skulptur gelten zu können. Die Lebendigkeit, dieß Zerfließende, entflieht zwar den Bestimmungen des Verstandes, der hier das Besondere nicht so festzuhalten und zu durchdringen vermag als in der Architektur, im Ganzen aber, wie wir schon sahen, läßt sich doch ein Zusammenhang der freien Geistigkeit und der körperlichen Formen angeben.

Der nächste allgemeine Unterschied, den wir in dieser Rücksicht machen können, betrifft die Bestimmung des Skulpturwerks überhaupt, nach welcher die menschliche Gestalt *Geistiges* auszudrücken hat. Der geistige Ausdruck nun, obschon er über die ganze leibliche Erscheinung ausgegossen seyn muß, faßt sich am meisten in der *Gesichtsbildung* zusammen, wogegen die übrigen Glieder nur durch ihre *Stellung*, in sofern dieselbe aus dem in sich freien Geiste herkommt, Geistiges in sich wiederzuspiegeln im Stande sind.

Mit der Betrachtung der idealen Formen *erstens* des Kopfes wollen wir beginnen, sodann *zweitens* von der Stellung des Körpers sprechen, woran sich dann *drittens* das Princip für die Bekleidung schließt.

a) In der idealen Bildung des menschlichen Hauptes begegnet uns vor allem das sogenannte *griechische Profil*.

α. Dieß Profil liegt in der specifischen Verbindung der Stirn und Nase; in der fast geraden oder nur sanft gebogenen

Linie nämlich, in welcher die Stirn sich zur Nase ohne Unterbrechung fortsetzt, so wie näher in der senkrechten Richtung dieser Linie auf eine zweite hin, welche, wenn man sie von der Nasenwurzel nach dem Kanal des Ohres zieht, mit jener ersten Stirn- und Nasenlinie einen rechten Winkel macht. In solcher Linie stehen Nase und Stirn durchgängig in der idealen schönen Skulptur zu einander, und es fragt sich daher, ob dieß eine bloß nationale und künstlerische Zufälligkeit oder physiologische Nothwendigkeit ist.

Camper, der holländische bekannte Physiologe, hat besonders diese Linie näher als die Schönheitslinie des Gesichts charakterisirt, indem er in ihr den Hauptunterschied der menschlichen Gesichtsbildung und des thierischen Profils findet, und die Modifikationen dieser Linie deshalb auch durch die verschiedenen Menschenracen verfolgt, worin ihm freilich Blumenbach (de variet. nation. §. 60.) widerspricht. Im Allgemeinen aber ist die angedeutete Linie in der That eine sehr bezeichnende Unterscheidung des menschlichen und thierischen Aussehens. Bei den Thieren bilden Maul und Nasenknochen zwar auch eine mehr oder weniger gerade Linie, aber das specifische Hervortreten der thierischen Schnauze, die sich, als gleichsam nächste praktische Beziehung zu den Gegenständen, nach Vornen drängt, bestimmt sich wesentlich durch das Verhältniß zum Schädel, an welchem das Ohr weiter herauf oder herabgestellt ist, so daß nun die zur Nasenwurzel oder zum Oberkiefer — dahin, wo die Zähne einsitzen, — fortgezogene Linie mit dem Schädel, statt wie beim Menschen einen rechten, hier einen spitzen Winkel bildet. Jeder Mensch hat für sich ein allgemeines Gefühl von diesem Unterschiede, der sich allerdings auf bestimmtere Gedanken zurückführen läßt.

αα. In der Kopfbildung der Thiere ist das Hervorragende das Maul, als Freßwerkzeug, mit dem Ober- und Unterkiefer, den Zähnen und Kaumuskeln. Diesem Hauptorgan sind die übri-

gen Organe nur als dienend und behülflich beigegeben. Vornehmlich die Nase zum Herumschnuppern nach Nahrung; untergeordneter das Auge zum Spähen. Das ausdrückliche Hervortreten dieser dem Naturbedürfniß und den Befriedigungen desselben ausschließlich gewidmeten Formationen giebt dem thierischen Kopf den Ausdruck bloßer Zweckmäßigkeit für Naturfunktionen, ohne alle geistige Idealität. So kann man denn auch von den Freßwerkzeugen aus den gesammten thierischen Organismus verstehen. Die bestimmte Art der Nahrung nämlich fordert eine bestimmte Struktur des Mauls, eine besondere Art der Zähne, mit denen dann wieder der Bau der Kiefern, Kaumuskeln, Backenknochen, und weiterhin der Rückenwirbel, die Schenkelknochen, Klauen u. s. f. im engsten Zusammenhange stehn. Der thierische Körper dient bloßen Naturzwecken und erhält durch diese Abhängigkeit von dem nur Sinnlichen der Ernährung den Ausdruck der Geistlosigkeit. — Soll nun das menschliche Antlitz schon seiner leiblichen Gestalt nach ein geistiges Gepräge haben, so müssen diejenigen Organe, welche beim Thier als die bedeutendsten erscheinen, beim Menschen zurücktreten, und denen Platz machen, die nicht auf ein praktisches, sondern auf ein theoretisches, ideelles Verhältniß deuten.

ββ. Das menschliche Gesicht hat deshalb einen zweiten Mittelpunkt, in welchem sich das seelenvolle, geistige Verhalten zu den Dingen kund giebt. Dieß ist in der oberen Parthie des Gesichts der Fall, in der sinnenden Stirn und dem darunter liegenden seelendurchgängigen Auge mit seiner Umgebung. Mit der Stirn hängt nämlich das Sinnen, die Reflexion, das Insichgehn des Geistes zusammen, dessen Inneres sodann aus dem Auge in klarer Koncentration herausschaut. Durch das Hervortreten nun der Stirn, während der Mund und die Backenknochen zurückstehn, erhält das menschliche Angesicht den geistigen Charakter. Dieß Vorwärtsgehen der Stirn wird dadurch nothwendig das Bestimmende für den ganzen Bau des Schädels, der

nun nicht mehr zurückfällt, und den Schenkel eines ſpitzen Winkels bildet, als deſſen äußerſte Spitze das Maul ſich hervordrängt, ſondern von der Stirn aus läßt ſich durch die Naſe zur Spitze des Kinns eine Linie ziehn, welche mit einer zweiten über den Hinterſchädel gegen die Spitze der Stirn hingezogenen, einen rechten oder dem rechten ſich annähernden Winkel bildet.

γγ. Den Uebergang drittens und die Verbindung des unteren und oberen Theils des Geſichts, der nur theoretiſchen geiſtigen Stirn und des praktiſchen Organs für die Ernährung, macht die Naſe, welche auch ihrer natürlichen Funktion nach als Riechorgan in der Mitte ſteht zwiſchen dem praktiſchen und theoretiſchen Verhalten zur Außenwelt. Sie gehört zwar in dieſer Mitte noch dem thieriſchen Bedürfniß an, denn das Riechen hängt weſentlich mit dem Geſchmack zuſammen, weshalb denn auch beim Thier die Naſe im Dienſte des Mauls und der Ernährung ſteht, aber das Riechen ſelbſt iſt noch kein wirkliches praktiſches Verzehren der Gegenſtände, wie das Freſſen und Schmekken, ſondern nimmt nur das Reſultat des Proceſſes auf, in welchen die Gegenſtände mit der Luft und deren unſichtbarem, heimlichem Auflöſen eingehn. Wird nun der Uebergang von Stirn und Naſe ſo gemacht, daß ſich die Stirn für ſich herauswölbt und gegen die Naſe hin zurückzieht, während dieſe ihrer Seits gegen die Stirn hin eingedrückt bleibt und dann erſt wieder ſich hervorhebt, ſo bilden beide Theile des Geſichts, der theoretiſche der Stirn und der aufs Praktiſche hindeutende der Naſe und des Mundes, einen markirten Gegenſatz, durch welchen die gleichſam zu beiden Syſtemen gehörige Naſe von der Stirn ab zum Syſtem des Mundes hingezogen wird. Dann erhält die Stirn in ihrer iſolirten Stellung einen Ausdruck der Härte und der eigenſinnigen geiſtigen Koncentration in ſich gegen die beredte Mittheilung des Mundes, der zum Organ der Ernährung wird, und ſogleich die Naſe als Werkzeug für den Beginn der Begierde, für den Vorſatz des Riechens in ihren Dienſt nimmt, und ſie

auf das physische Bedürfniß hinausgerichtet zeigt. Hiermit hängt dann ferner die Zufälligkeit der Form zusammen, zu deren undeterminirbaren Modifikationen sodann Nase und Stirn fortgehn können. Die Art der Wölbung, das Hervor- und Zurücktreten der Stirn verliert die feste Bestimmtheit, und die Nase kann platt oder scharf, herabhängend, gebogen, tiefer eingedrückt und aufgestülpt seyn.

Bei der Mildrung und Ausgleichung dagegen, bei der schönen Harmonie, welche das griechische Profil in dem sanften ununterbrochenen Zusammenhang der geistigen Stirn und der Nase zwischen den oberen und unteren Gesichtstheilen hervorbringt, erscheint die Nase, eben durch diesen Zusammenhang, mehr der Stirne angeeignet, und erhält dadurch, als zum System des Geistigen herübergezogen, selber einen geistigen Ausdruck und Charakter. Das Riechen wird gleichsam zu einem theoretischen Riechen, zu einer feinen Nase für's Geistige; wie sich denn auch die Nase in der That durch Rümpfen u. s. f., wie unbedeutend diese Bewegungen auch seyn mögen, dennoch höchst regsam für den Ausdruck geistiger Beurtheilungen und Empfindungsweisen zeigt. So sagen wir z. B. von einem stolzen Menschen, er trage die Nase hoch, oder schreiben einem jungen Mädchen mit aufgeworfenem Näschen Schnippischkeit zu.

Aehnliches gilt auch vom Munde. Er hat zwar einerseits die Bestimmung, das Werkzeug für die Befriedigung des Hungers und Durstes zu seyn, drückt aber andererseits auch geistige Zustände, Gesinnungen und Leidenschaften aus. Schon beim Thiere dient er in dieser Beziehung zum Schreien, beim Menschen zum Sprechen, Lachen, Seufzen u. s. f., wobei die Züge des Mundes selbst schon einen charakteristischen Zusammenhang mit den geistigen Zuständen beredter Mittheilung oder der Freude, des Schmerzes u. s. f. haben.

Man sagt nun freilich, eine solche Gesichtsbildung sey eben den Griechen nur als die eigentlich schöne vorgekommen, Chi-

neſen, Juden, Aegypter dagegen hielten ganz andere, ja entgegengeſetzte Bildungen für ebenſo ſchön, oder für ſchöner noch, ſo daß, Inſtanz gegen Inſtanz genommen, das griechiſche Profil darum noch nicht als der Typus der ächten Schönheit erwieſen ſey. Dieß iſt jedoch nur ein oberflächliches Gerede. Das griechiſche Profil darf als keine nur äußerliche und zufällige Form angeſehen werden, ſondern kommt dem Ideal der Schönheit an und für ſich zu, weil es erſtens diejenige Geſichtsbildung iſt, in welcher der Ausdruck des Geiſtigen das bloß Natürliche ganz in den Hintergrund ſtellt, und zweitens am meiſten ſich der Zufälligkeit der Form entzieht, ohne doch eine bloße Geſetzmäßigkeit zu zeigen, und alle und jede Individualität zu verbannen. —

β. Was ferner die einzelnen Formen näher angeht, ſo will ich aus dem breiten Detail deſſen, was hier zu erwähnen wäre, nur einige Hauptpunkte herausheben. Wir können in dieſer Rückſicht *zuerſt* von der Stirn, dem Auge und Ohr, als dem mehr auf das Theoretiſche und Geiſtige bezüglichen Theile des Geſichts ſprechen, dem ſich *zweitens* Naſe, Mund und Kinn als die relativ mehr dem Praktiſchen zugehörigen Bildungen anſchließen. *Drittens* haben wir vom *Haar* als äußerlicher Umgebung zu reden, durch welche ſich der Kopf zu einem ſchönen Oval in ſich abrundet.

αα. Die *Stirn* iſt in den Idealen der klaſſiſchen Skulpturgeſtalt weder herausgewölbt noch überhaupt hoch, denn obſchon das Geiſtige in der Geſichtsbildung heraustreten ſoll, ſo iſt es doch nicht die Geiſtigkeit als ſolche, welche die Skulptur darzuſtellen hat, ſondern die noch ganz im Leiblichen ſich ausdrückende Individualität. In Herkulesköpfen z. B. iſt deshalb die Stirn vorzugsweiſe niedrig, weil Herkules mehr die muskelvoll nach Außen gerichtete körperliche, als die nach Innen gewendete geiſtige Kräftigkeit hat. Im Uebrigen erſcheint die Stirn vielfach modificirt, niedriger bei weiblichen reizenden und jugendlichen, höher bei würdevollen und geiſtig ſinnenderen Geſtalten. Gegen die Schläfe

hin fällt sie nicht in scharfem Winkel ab, und senkt sich an den Schläfen nicht ein, sondern rundet sich eiförmig in sanfter Wölbung und ist haarbewachsen. Denn die scharfen unbehaarten Winkel und eingesunkenen Vertiefungen an den Schläfen, kommen nur der Hinfälligkeit des zunehmenden Alters, nicht aber der ewig blühenden Jugend der idealen Götter und Helden zu.

In Rücksicht auf das Auge müssen wir sogleich feststellen, daß der idealen Skulpturgestalt außer der eigentlich malerischen Farbe auch noch der Blick des Auges abgeht. Man kann zwar historisch erweisen wollen, daß die Alten an einigen Tempelbildern der Minerva und anderer Götter das Auge gemalt haben, weil man an einigen Statuen noch Farbenspuren auffindet, bei heiligen Bildern jedoch haben sich die Künstler oft gegen den guten Geschmack so viel als möglich an das Traditionelle gehalten. Bei anderen zeigt sich's, daß sie müssen eingesetzte Augen von Edelsteinen gehabt haben. Dieß geht dann aber aus der bereits oben angedeuteten Lust hervor, die Götterbilder so reich und prächtig als möglich auszuschmücken. Und im Ganzen sind dieß entweder Anfänge oder religiöse Traditionen und Ausnahmen, und außerdem giebt die Färbung dem Auge noch immer nicht den in sich koncentrirten Blick, der dem Auge erst einen vollständigen Ausdruck verleiht. Wir können es deshalb hier als ausgemacht ansehn, daß an den wahrhaft klassischen und freien Statuen und Büsten, die aus dem Alterthum auf uns gekommen sind, der Augenstern so wie der geistige Ausdruck des Blicks fehlt. Denn obschon häufig in den Augapfel auch der Augenstern eingezeichnet, oder durch eine konische Vertiefung und eine Wendung angedeutet ist, welche den Glanzpunkt des Augensterns und dadurch eine Art von Blick ausdrückt, so bleibt dieß dennoch wieder nur die ganz äußerliche Gestalt des Auges, und ist nicht seine Belebung, nicht der Blick als solcher, der Blick der innern Seele.

Da liegt die Vorstellung nahe, es müsse den Künstler viel kosten, das Auge, diese einfache Beseelung, aufzuopfern. Blickt

man doch jedem Menſchen zuerſt vor Allem ins Auge, um einen Anhalt, einen Erklärungspunkt und Grund für ſeine geſammte Erſcheinung zu finden, die ſich aus dem Einheitspunkt des Blikkes in ihrer einfachſten Weiſe faſſen läßt. Der Blick iſt das Seelenvollſte, die Koncentration der Innigkeit und empfindenden Subjektivität; wie durch einen Händedruck und ſchneller noch ſetzt der Menſch ſich durch den Blick des Auges mit dem Menſchen in Einheit. Und dieſes Seelenvollſte muß die Skulptur entbehren. In der Malerei dagegen tritt dieſer Ausdruck des Subjektiven entweder in ſeiner ganzen Innigkeit oder in mannigfaltiger Berührung mit den Außendingen, und der dadurch hervorgerufenen beſonderen Intereſſen, Empfindungen und Leidenſchaften durch die Nüancen der Färbung hervor. Aber die Sphäre des Künſtlers iſt in der Skulptur weder die Innigkeit der Seele in ſich, die Zuſammenfaſſung des ganzen Menſchen in das einfache Ich, das im Blick als dieſem letzten Lichtpunkt erſcheint, noch die zerſtreute mit der Außenwelt verwickelte Subjektivität. Die Skulptur hat die Totalität der äußerlichen Geſtalt zum Zweck, in welche ſie die Seele auseinanderſchlagen und ſie durch dieſe Mannigfaltigkeit darſtellen muß, ſo daß ihr die Zurückführung auf den einen einfachen Seelenpunkt und die Augenblicklichkeit des Blicks nicht erlaubt iſt. Das Skulpturwerk hat nicht eine Innerlichkeit als ſolche, welche ſich nun auch für ſich als dieſes Ideelle des Blicks, den anderen Körpertheilen gegenüber, kund geben und in den Gegenſatz von Auge und Leib treten dürfte, ſondern was das Individuum als inneres, geiſtiges iſt, bleibt ganz in der Totalität der Geſtalt ergoſſen, welche nur der betrachtende Geiſt, der Beſchauer, zuſammenfaßt. Ebenſo zweitens blickt das Auge in die Außenwelt hinaus; es ſieht weſentlich auf etwas, und zeigt dadurch den Menſchen in ſeiner Beziehung auf eine mannigfaltige Aeußerlichkeit, ſo wie in der Empfindung für das, was ihn umgiebt und um ihn vorgeht. Das ächte Skulpturbild aber iſt gerade dieſer Verbindung mit den Außendingen entzogen, und

versenkt in das Substantielle seines geistigen Gehalts, selbstständig in sich, ohne Zerstreuung und Verwickelung. Drittens erhält der Blick des Auges seine entwickelte Bedeutung durch den Ausdruck der übrigen Gestalt, in deren Gebehrde und Rede, obschon er sich gegen diese Entwickelung als der nur formelle Punkt der Subjektivität abscheidet, in welchen sich die ganze Mannigfaltigkeit der Gestalt und ihrer Umgebung zusammennimmt. Solche partikuläre Breite nun aber ist dem Plastischen fremd, und so wäre der speciellere Ausdruck im Blick, der nicht zugleich im Ganzen der Gestalt seine weitere entsprechende Entfaltung fände, nur eine zufällige Besonderheit, welche das Skulpturbild von sich fern zu halten hat. Aus diesen Gründen entbehrt die Skulptur nicht nur nichts durch die Blicklosigkeit ihrer Gestalten, sondern sie muß ihrem ganzen Standpunkte nach diese Art des Seelenausdrucks fehlen lassen. Und so war es wieder der große Sinn der Alten, daß sie fest die Beschränkung und Umgränzung der Skulptur erkannten und streng dieser Abstraktion treu bleiben. Dieß ist ihr hoher Verstand in der Fülle ihrer Vernunft und der Totalität ihrer Anschauung. — Es kommen zwar auch in der alten Skulptur Fälle vor, in welchen das Auge nach einem bestimmten Punkte sieht, wie z. B. in der schon mehrerwähnten Statue des Faun, der zum jungen Bacchus hinschaut; dieß Hinlächeln ist seelenvoll ausgedrückt, doch auch hier ist das Auge nicht sehend, und die eigentlichen Götterstatuen in ihren einfachen Situationen sind nicht in so speciellen Bezügen in Betreff auf die Wendung des Auges und Blicks dargestellt.

Was nun näher die Gestalt des Auges in idealen Skulpturwerken angeht, so ist es seiner Form nach groß, offen, oval, seiner Stellung nach gegen die Linie der Stirn und Nase im rechten Winkel und tief liegend. — Die Größe des Auges rechnet schon Winckelmann (Winckelm. Werke Bd. IV. Buch 5. c. 5. §. 20. p. 198.) so zur Schönheit, wie ein großes Licht schöner sey, als ein kleines. „Die Größe aber, fährt er fort, ist

dem Augenknochen oder deſſen Kaſten gemäß, und äußert ſich in dem Schnitte, und in der Oeffnung der Augenlieder, von denen das obere gegen den inneren Winkel einen rundern Bogen, als das untere, an ſchönen Augen beſchreibt." Bei Profilköpfen von erhabner Arbeit bildet der Augapfel ſelbſt ein Profil und erhält gerade durch dieſe abgeſchnittene Oeffnung eine Großartigkeit und einen offenen Blick, deſſen Licht zugleich, nach Winckelmann's Bemerkung, auf Münzen durch einen erhabenen Punkt auf dem Augapfel ſichtbar gemacht iſt. Doch ſind nicht alle großen Augen ſchön, denn ſie werden es einerſeits erſt durch den Schwung der Augenlieder, andererſeits durch die tiefere Lage. Das Auge nämlich darf ſich nicht vordrängen und in die Aeußerlichkeit gleichſam herauswerfen, denn eben dieß Verhältniß zur Außenwelt iſt für das Ideal entfernt, und mit dem Sich zurückziehen auf ſich, auf das ſubſtantielle In ſich ſeyn des Individuums vertauſcht. Das Vorliegen der Augen aber mahnt ſogleich daran, daß der Augapfel bald herausgetrieben bald wieder zurückgezogen wird, und beſonders beim Glotzen nur anzeigt, der Menſch ſey aus ſich heraus, entweder in Gedankenloſigkeit hinſtierend oder ganz ebenſo geiſtlos in den Anblick irgend eines ſinnlichen Gegenſtandes verſenkt. In dem Skulpturideal der Alten liegt das Auge ſogar tiefer als in der Natur. (Winckelm. l. c. §. 21.). Winckelmann giebt hiefür den Grund an, daß bei größeren Statuen, welche den Blick des Beſchauers ferner ſtanden, das Auge ohne dieſe tiefere Lage, da außerdem der Augapfel mehrentheils glatt war, ohne Bedeutung und gleichſam erſtorben geweſen ſeyn würde, wenn nicht eben durch Erhabenheit der Augenknochen, das dadurch vermehrte Spiel des Lichts und Schattens das Auge wirkſamer gemacht hätte. Doch hat dieſe Vertiefung des Auges noch eine andere Bedeutung. Tritt nämlich die Stirn dadurch weiter hervor als in der Natur, ſo überwiegt der ſinnende Theil des Geſichts, und der geiſtige Ausdruck ſpringt ſchärfer heraus, während nun auch der verſtärkte Schatten in den Augenhöhlen ſei-

nerseits selbst eine Tiefe und unzerstreute Innerlichkeit zu empfinden giebt, ein Erblinden nach Außen, und eine Zurückgezogenheit auf das Wesentliche der Individualität, deren Tiefe sich über die ganze Gestalt ergießt. Auch auf den Münzen aus bester Zeit liegen die Augen tief, und die Augenknochen sind erhöht. Dagegen werden die Augenbrauen nicht durch einen breiteren Bogen kleiner Härchen ausgedrückt, sondern nur durch die schneidende Schärfe der Augenknochen angedeutet, welche, ohne die Stirn in ihrer fortlaufenden Form, wie dieß die Brauen durch ihre Farbe und relative Erhabenheit thun, zu unterbrechen, sich wie ein elliptischer Kranz um die Augen hinziehn. Die höhere und dadurch selbstständigere Wölbung der Augenbrauen ist nie für schön gehalten worden.

Von den Ohren drittens sagt Winckelmann (l. c. §. 29.), daß die Alten auf deren Ausarbeitung den größten Fleiß verwendeten, so daß z. B. bei geschnittenen Steinen die geringe Sorgfalt in der Ausführung des Ohrs ein untrügliches Kennzeichen für die Unächtheit des Kunstwerks sey. Besonders Portraitstatuen gäben oft die eigenthümlich individuelle Gestalt des Ohres wieder. Man könne deshalb aus der Form des Ohrs häufig die dargestellte Person selbst, wenn dieselbe bekannt sey, errathen, und aus einem Ohre mit einer ungewöhnlich großen inneren Oeffnung z. B. auf einen Markus Aurelius schließen. Ja das Unförmliche selbst hätten die Alten angedeutet. — Als eine eigene Art von Ohren an idealen Köpfen, an einigen des Herkules z. B. führt Winckelmann plattgeschlagene und an den knorpelichten Flügeln geschwollene Ohren an. Sie deuten auf Ringer und Pankratiasten, wie denn auch Herkules (l. c. §. 33.) in den Spielen dem Pelops zu Ehren zu Elis den Preis als Pankratiast davontrug.

ββ. In Rücksicht auf den Theil des Gesichts, welcher sich von Seiten der natürlichen Funktion mehr auf das Praktische der Sinne bezieht, haben wir zweitens noch von der bestimmteren Form der Nase, des Mundes und des Kinns zu sprechen.

Die Verschiedenheit in der Form der Nase giebt dem Gesicht die mannigfachste Gestalt und die vielseitigsten Unterschiede des Ausdrucks. Eine scharfe Nase mit dünnen Flügeln sind wir z. B. mit einem scharfen Verstande in Zusammenhang zu bringen gewohnt, während uns eine breite und herabhängende oder thierisch aufgestülpte auf Sinnlichkeit, Dummheit und Brutalität überhaupt deutet. Sowohl von solchen Extremen als auch von deren partikulären Mittelstufen in Form und Ausdruck hat aber die Skulptur sich frei zu halten, und vermeidet deshalb, wie wir bereits beim griechischen Profil sahen, nicht nur die Abtrennung von der Stirn, sondern auch das Herauf- und Herunterbiegen, die scharfe Spitze und breitere Rundung, die Hebung in der Mitte und Senkung nach der Stirn und dem Munde, überhaupt die Schärfe und Dicke der Nase, indem sie an die Stelle dieser vielfältigen Modifikationen gleichsam eine indifferente, wenn auch immer noch von Individualität leise belebte Form setzt.

Nächst dem Auge gehört der Mund zu dem schönsten Theile des Gesichts, wenn er nicht seiner natürlichen Zweckmäßigkeit, zum Werkzeug für das Essen und Trinken zu dienen, sondern seiner geistigen Bedeutsamkeit nach gestaltet ist. In dieser Beziehung steht er in Mannigfaltigkeit und Reichthum des Ausdrucks nur dem Auge nach, obschon er die feinsten Nüancen des Spottes, der Verachtung, des Neides, die ganze Gradation der Schmerzen und der Freude durch die leisesten Bewegungen und das regsamste Spiel derselben lebendig darzustellen vermag, und ebenso in seiner ruhenden Gestalt Liebreiz, Ernst, Sinnlichkeit, Sprödigkeit, Hingebung u. s. f. bezeichnet. Für die partikulären Nüancen nun aber des geistigen Ausdrucks gebraucht ihn die Skulptur weniger, und hat vornehmlich das bloß Sinnliche, das auf Naturbedürfnisse hindeutet, aus der Gestalt und dem Schnitt der Lippen zu entfernen. Sie bildet deshalb den Mund überhaupt weder übervoll noch karg, denn allzu dünne Lippen deuten auch

auf Kargheit des Empfindens; die Unterlippe voller als die obere, was auch bei Schiller der Fall war, in dessen Bildung des Mundes jene Bedeutsamkeit und Fülle des Gemüths zu lesen war. Diese idealere Form der Lippen giebt dem thierischen Maul gegenüber den Anblick einer gewissen Bedürfnißlosigkeit, während man beim Thier, wenn der obere Theil sich vordrängt, sogleich an das Losfahren auf die Speise und das Ergreifen derselben erinnert wird. Beim Menschen ist der Mund, der geistigen Beziehung nach, hauptsächlich der Sitz der Rede, das Organ für die freie Mittheilung des bewußten Innern, wie das Auge der Ausdruck der empfindenden Seele. Die Ideale der Skulptur nun haben ferner die Lippen nicht fest geschlossen, sondern bei den Werken aus der Blüthezeit der Kunst (l. c. §. 25. p. 206.) steht der Mund etwas offen, ohne jedoch die Zähne sichtbar zu machen, die mit dem Ausdruck des Geistigen nichts zu schaffen haben. Man kann dieß dadurch erklären, daß bei der Thätigkeit der Sinne, besonders beim strengen festen Hinblicken auf bestimmte Gegenstände, der Mund sich schließt, bei dem blicklosen freien Versunkensеyn dagegen leise sich öffnet, und die Mundwinkel sich nur um ein Weniges herunterneigen.

Das Kinn endlich drittens vervollständigt in seiner idealen Gestalt den geistigen Ausdruck des Mundes, wenn es nicht wie beim Thier ganz fehlt, oder wie in den ägyptischen Skulpturwerken zurückgedrängt und mager bleibt, sondern tiefer selbst als gewöhnlich heruntergezogen ist, und nun in der rundlichen Völligkeit seiner gewölbten Form, besonders bei kürzeren Unterlippen, noch mehr Großheit erhält. Ein volles Kinn nämlich bringt den Eindruck einer gewissen Sattheit und Ruhe hervor. Alte rührige Weiber dagegen wackeln mit dem dürren Kinn und magern Muskeln, und Göthe z. B. vergleicht die Kiefer mit zwei Zangen, die greifen wollen. All diese Unruhe geht bei einem vollen Kinn verloren. Das Grübchen jedoch, das man jetzt für etwas Schönes hält, ist als ein zufälliger Liebreiz nichts

zur Schönheit selbst wesentlich Gehöriges; statt dessen aber gilt ein großes rundes Kinn für ein untrügliches Merkmal antiker Köpfe. Bei der mediceischen Venus z. B. ist es kleiner, doch hat man ausgefunden, daß es gelitten habe.

γγ. Zum Schluß bleibt uns jetzt nur noch vom Haar zu sprechen übrig. Das Haar überhaupt hat mehr den Charakter eines vegetabilischen als eines animalischen Gebildes, und beweist weniger die Stärke des Organismus, als es vielmehr ein Zeichen der Schwäche ist. Die Barbaren lassen die Haare platt hängen, oder tragen sie rund abgeschnitten, nicht wallend oder gelockt. Die Alten dagegen wendeten in ihren idealen Skulpturwerken auf die Ausarbeitung des Haares große Sorgfalt, worin die Neueren weniger fleißig und geschickt sind. Freilich ließen auch die Alten, wenn sie in allzu hartem Stein arbeiteten, das Haupthaar nicht in frei hängenden Locken wallen, sondern stellten es (Winckelmann l. c. §. 37. p. 218.) wie kurz geschnitten und hernach fein gekämmt dar. Bei Statuen aus Marmor aber sind in der guten Zeit die Haare lockigt und groß bei männlichen Köpfen gehalten und bei weiblichen, wo die Haare hinaufgestrichen und oben zusammengebunden dargestellt wurden, sieht man sie wenigstens, wie Winckelmann sagt, schlangenweis und mit nachdrücklichen Vertiefungen gezogen, um ihnen Mannigfaltigkeit nebst Licht und Schatten zu geben, was durch niedrige Furchen nicht geschehen kann. Außerdem ist bei den besonderen Göttern der Wurf und die Anordnung des Haars verschieden. In ähnlicher Weise macht auch die christliche Malerei Christus durch eine bestimmte Art des Scheitels und der Locken kenntlich, nach welchem Vorbilde sich denn jetziger Zeit Manche auch ein Aussehen wie Herr Christus geben.

γ. Diese besonderen Theile nun haben sich der Form nach zum Kopf, als einem Ganzen, zusammenzuschließen. Die schöne Gestalt wird hier durch eine Linie bestimmt, welche dem Eirund am nächsten kommt, und alles Scharfe, Spitze, Winklichte dadurch

zur Harmonie und einem fortlaufenden milden Zusammenhange der Form auflöst, ohne doch bloß regelmäßig und abstrakt symmetrisch zu seyn, oder in die vielseitige Verschiedenheit der Linien und ihrer Wendung und Biegung wie bei den übrigen Körpertheilen auszulaufen. Zur Bildung dieses in sich zurückkehrenden Ovals gehört besonders für den vordern Anblick des Gesichts der schöne freie Schwung vom Kinn zum Ohr, so wie die schon oben erwähnte Linie, welche die Stirn, die Augenknochen entlang beschreibt. Ebenso der Bogen über das Profil von der Stirn über die Spitze der Nase zum Kinn herunter, und die schöne Wölbung des Hinterkopfs zum Nacken.

Soviel wollte ich von der idealen Gestalt des Kopfs, ohne mich in das weitere Detail einzulassen, anführen.

b) Was nun die übrigen Glieder, Hals, Brust, Rücken, Leib, Arme, Hände, Schenkel und Füße anbetrifft, so geht hier eine andere Ordnung an. Sie können in ihrer Form zwar schön seyn, aber nur sinnlich, lebendig schön, ohne durch ihre Gestalt als solche schon, wie das Gesicht es thut, das Geistige auszusprechen. Die Alten haben nun auch für die Gestalt dieser Glieder und deren Ausarbeitung den höchsten Schönheitssinn bewiesen, doch dürfen auch diese Formen in der ächten Skulptur sich nicht bloß als Schönheit des Lebendigen geltend machen, sondern müssen als Glieder der menschlichen Gestalt zugleich den Anblick des Geistigen geben, soviel dieß die Leiblichkeit als solche im Stande ist. Denn sonst würde der Ausdruck des Innern sich nur auf das Antlitz koncentriren, während doch in der Plastik der Skulptur das Geistige gerade durch die gesammte Gestalt hindurchergossen erscheinen, und sich nicht für sich, dem Leiblichen gegenüber, isoliren soll.

Fragen wir nun, durch welche Mittel Brust, Leib, Rücken und die Extremitäten zum Ausdruck des Geistes mitwirken und dadurch selber außer der schönen Lebendigkeit auch den Hauch eines geistigen Lebens aufnehmen können, so sind diese Mittel:

Erſtens die Stellung, in welche die Glieder, in ſoweit dieſelbe vom Innern des Geiſtes ausgeht und frei vom Innern her beſtimmt iſt, zu einander gebracht werden;

Zweitens die Bewegung oder Ruhe in ihrer vollen Schönheit und Freiheit der Form.

Drittens giebt dieſe Art der Stellung und Bewegung in ihrem beſtimmten Habitus und Ausdruck näher die beſondere Situation an, in welcher das Ideal, das niemals nur in Abſtrakto Ideal ſeyn kann, gefaßt iſt.

Auch über dieſe Punkte will ich noch einige allgemeine Bemerkungen hinzufügen.

α. In Rückſicht auf die Stellung iſt das Erſte, was ſich ſchon der oberflächlichen Betrachtung darbietet, die aufrechte Stellung des Menſchen. Der thieriſche Leib läuft mit dem Boden parallel, Maul und Auge verfolgen dieſelbe Richtung des Rückgrats, und das Thier kann dieß ſein Verhältniß zur Schwere nicht ſelbſtſtändig aus ſich aufheben. Das Entgegengeſetzte iſt beim Menſchen der Fall, indem das gerade aus ſchauende Auge in ſeiner natürlichen Richtung im rechten Winkel mit der Linie der Schwere und des Leibes ſteht. Der Menſch kann zwar auch wie die Thiere auf Vieren gehn, und die Kinder thun es in der That; ſobald aber das Bewußtſeyn zu erwachen beginnt, reißt der Menſch ſich von dem thieriſchen Gebundenſeyn an den Boden los, und ſteht frei für ſich aufrecht da. Dieß Stehn iſt ein Wollen, denn hören wir auf, ſtehen zu wollen, ſo wird unſer Körper zuſammenſinken und zu Boden fallen. Dadurch ſchon hat die aufrechte Stellung einen geiſtigen Ausdruck, in ſofern das ſich Aufheben vom Boden mit dem Willen und deshalb mit Geiſtigem und Innerm in Zuſammenhang bleibt; wie man denn auch von einem in ſich freien und ſelbſtſtändigen Menſchen, der ſeine Geſinnungen, Anſichten, Vorſätze und Zwecke nicht von Anderen abhängig macht, zu ſagen gewohnt iſt, daß er ſich auf ſeine eigenen Füße ſtelle.

Nun ist aber die aufrechte Stellung noch nicht als solche schön, sondern wird es erst durch die Freiheit ihrer Form. Steht nämlich der Mensch abstrakt nur gerade, läßt er die Hände ganz gleichmäßig am Leibe, ohne sie davon abzutrennen, herunterhangen, während die Beine ebenso dicht nebeneinander bleiben, so giebt dieß einen widerwärtigen Eindruck von Steifheit, auch wenn darin zunächst kein Zwang zu sehen ist. Das Steife macht hier einerseits die abstrakte, gleichsam architektonische Regelmäßigkeit aus, in welcher die Glieder durch die gleiche Lage zueinander verharren, andererseits zeigt sich darin keine geistige Bestimmung von Innen her; denn Arme, Beine, Brust, Leib, alle Glieder stehn und hängen dann, wie sie dem Menschen von Hause aus gewachsen sind, ohne durch den Geist und sein Wollen und Empfinden in ein verändertes Verhältniß gebracht zu werden. Dasselbe ist es mit dem Sitzen. Umgekehrt entbehrt auch das Zusammenkauern und Hocken am Boden der Freiheit, weil es auf etwas Subordinirtes, Unselbstständiges und Knechtisches deutet. Die freie Stellung dagegen vermeidet Theils die abstrakte Regelmäßigkeit und Winklichkeit, und bringt auch die Stellung der Glieder in Linien, welche sich der Form des Organischen nähern, Theils läßt sie geistige Bestimmungen hindurchscheinen, so daß aus der Stellung die Zustände und Leidenschaften des Innern erkennbar werden. Erst in diesem Falle kann die Stellung als eine Gebehrde des Geistes gelten.

In Anwendung der Stellungen als Gebehrde muß die Skulptur jedoch mit großer Vorsicht verfahren, und hat dabei manche Schwierigkeit zu überwinden. Einerseits nämlich leitet sich dann die wechselseitige Beziehung der Glieder zwar aus dem Innern des Geistes her, andererseits aber darf diese Bestimmung von Innen die einzelnen Theile nicht in einer Weise stellen, welche der Struktur des Körpers, und den Gesetzen derselben widerstrebt, und somit nur den Anblick eines den Gliedern angethanen Zwanges geben, oder in Gegensatz gegen das schwere

Material gerathen würde, in welchem die Skulptur die Konceptionen des Künſtlers auszuführen die Aufgabe hat. Drittens muß die Stellung ſchlechthin ungezwungen ſcheinen, d. h. wir müſſen den Eindruck erhalten, als wenn der Körper die Stellung wie von ſelber einnähme, weil ſonſt Körper und Geiſt ſich als etwas Verſchiedenes, Auseinandertretendes zeigen, und in das Verhältniß des bloßen Befehls von der einen und des abſtrakten Gehorſams von der anderen Seite treten, während Beide doch in der Skulptur ein und daſſelbe unmittelbar zuſammenſtimmende Ganze ausmachen ſollen. Die Ungezwungenheit iſt in dieſer Rückſicht ein Haupterforderniß. Der Geiſt als Innres muß die Glieder total durchdringen, und dieſe ebenſo den Geiſt und ſeine Beſtimmungen als den eigenen Inhalt ihrer Seele in ſich aufnehmen. Was endlich näher die Art der Gebehrde angeht, welche die Stellung in der idealen Skulptur auszudrücken beauftragt werden kann, ſo geht ſchon aus dem, was wir früher ausführten, hervor, daß es nicht die ſchlechthin veränderliche, augenblickliche Gebehrde ſeyn darf. Die Skulptur muß nicht ſo darſtellen, wie wenn Menſchen durch Hüon's Horn mitten in Bewegung und Handlung verſteinert oder gefroren wären. Im Gegentheil muß die Gebehrde, obgleich ſie auf ein charakteriſtiſches Handeln allenfalls hindeuten kann, doch nur ein Beginnen und Zubereiten ausdrücken, eine Intention, oder ſie muß ein Aufhören und Zurückkehren aus der Handlung zur Ruhe bezeichnen. Die Ruhe und Selbſtſtändigkeit des Geiſtes, der die Möglichkeit einer ganzen Welt in ſich ſchließt, iſt das für die Skulpturgeſtalt Gemäßeſte.

β. Wie mit der Stellung verhält es ſich nun auch zweitens mit der Bewegung. Sie findet als eigentliche Bewegung in der Skulptur als ſolcher, in ſofern dieſelbe noch nicht aus ſich zu der einer weiteren Kunſt ſich annähernden Darſtellungsweiſe fortgeht, weniger ihren Platz. Das ruhige Götterbild in ſeiner ſeligen Beſchloſſenheit in ſich kampflos hinzuſtellen iſt ihre Hauptaufgabe. Eine Mannigfaltigkeit der Bewegungen fällt da von

selber fort; es ist mehr ein in sich versunkenes Dastehn oder Liegen, was zur Darstellung kommt; dieß in sich Trächtige, das nicht zu einer bestimmten Handlurg fortgeht, und somit auch seine ganze Kraft nicht auf einen Moment reducirt, und diesen Moment zur Hauptsache macht, sondern die ruhige gleiche Dauer. Man muß sich vorstellen können, daß die Göttergestalt in derselben Stellung unvergänglich so dastehen werde. Das Herausgegangenseyn aus sich, das sich Hineinreißen in die Mitte einer bestimmten konfliktvollen Handlung, die Anstrengung des Augenblicks, die nicht so aushalten kann und will, sind der ruhigen Idealität der Skulptur entgegen, und treten mehr nur da auf, wo in Gruppen und Reliefs schon mit einem Anklang an das Princip der Malerei besondere Momente einer Handlung zur Darstellung gebracht werden. Der Effekt durch gewaltsame Affekte und deren vorübergehenden Ausbruch thut zwar seine sofortige Wirkung, dann aber hat er sie auch gethan, und man kehrt nicht dahin gern zurück. Denn das Hervorstechende, das vorgestellt wird, ist die Sache des Augenblicks, die man auch im Augenblick sieht und kennt, während gerade die innere Fülle und Freiheit, das Unendliche und Ewige, worin man sich dauernd versenken mag, zurückgesetzt ist.

γ. Hiemit soll aber nicht gesagt seyn, daß die Skulptur, wo sie ihr strenges Princip festhält und auf ihrem Gipfel steht, die bewegte Stellung ganz von sich ausschließen müsse; sie würde in diesem Falle das Göttliche nur in seiner Unbestimmtheit und Indifferenz vorstellig machen. In sofern sie im Gegentheil das Substantielle als Individualität zu fassen und in leiblicher Gestalt vor die Anschauung zu bringen hat, so wird auch der innere und äußere Zustand, zu welchem sie ihren Inhalt und dessen Form ausprägt, individuell seyn müssen. Diese Individualität einer bestimmten Situation nun ist es, welche sich durch die Stellung und Bewegung des Körpers vornehmlich ausdrückt. Wie jedoch das Substantielle in der Skulptur die Hauptsache ist, und die

Individualität ſich aus demſelben noch nicht zu partikulärer Selbſtſtändigkeit herausgerungen hat, ſo muß auch die beſondere Beſtimmtheit der Situation nicht von der Art ſeyn, daß ſie die einfache Gediegenheit jenes Subſtantiellen trübt oder aufhebt, indem ſie es entweder in die Einſeitigkeit und den Kampf von Kolliſionen hereinzieht, oder überhaupt ganz in die überwiegende Wichtigkeit und Mannigfaltigkeit des Beſondern überführt, ſondern ſie muß mehr nur eine, für ſich genommen, unweſentlichere Beſtimmtheit, oder auch ein heitres Spiel harmloſer Lebendigkeit auf der Oberfläche der Individualität bleiben, deren Subſtantialität dadurch nichts an ihrer Tiefe, Selbſtſtändigkeit und Ruhe einbüßt. Doch iſt dieß ein Punkt, den ich früher bereits bei Gelegenheit der Situation, in welcher das Ideal in ſeiner Beſtimmtheit zur Darſtellung kommen dürfe, in fortlaufendem Bezuge auf das Ideal der Skulptur beſprochen habe (Aeſth. Erſte Abth. p. 258—261) und deshalb hier übergehen will.

c) Der letzte wichtige Punkt, der jetzt noch in Betracht kommt, iſt die Frage nach der Bekleidung in der Skulptur. Auf den erſten Blick kann es ſcheinen, als wenn die nackte Geſtalt und deren geiſtdurchdrungene ſinnliche Schönheit des Körpers in ſeiner Stellung und Bewegung dem Ideal der Skulptur am gemäßeſten und die Bekleidung nur ein Nachtheil wäre. In dieſem Sinne hört man auch heutigen Tages beſonders wieder die Klage, daß die moderne Skulptur ſo häufig genöthigt würde, ihre Geſtalten zu bekleiden, während doch keine Kleidung die Schönheit der menſchlichen organiſchen Formen erreiche. Hieran ſchließt ſich dann ſogleich das weitere Bedauern über den Mangel an Gelegenheit für unſere Künſtler, das Nackte zu ſtudieren, das den Alten immer vor Augen geſtanden habe. Im Allgemeinen läßt ſich hierüber nur ſagen, daß von Seiten der ſinnlichen Schönheit allerdings dem Nackten müſſe der Vorzug gegeben werden, daß aber die ſinnliche Schönheit als ſolche nicht der letzte Zweck der Skulptur ſey; ſo daß alſo die Griechen keinen

Irrthum begingen, wenn sie die mehrsten männlichen Figuren zwar unbekleidet, bei weitem aber die Mehrzahl der weiblichen bekleidet darstellten.

α. Die Kleidung überhaupt, abgesehen von künstlerischen Zwecken, findet ihren Grund eines Theils in dem Bedürfniß, sich vor den Einflüssen der Wittrung zu schützen, indem die Natur dem Menschen nicht wie dem Thiere, das mit Fell, Federn, Haaren, Schuppen u. s. f. bedeckt ist, diese Sorge abgenommen, sondern ihm dieselbe im Gegentheil überlassen hat. Anderen Theils ist es das Gefühl der Schamhaftigkeit, welche den Menschen antreibt, sich mit Kleidern zu bedecken. Scham, ganz allgemein genommen, ist ein Beginn des Zorns über etwas, was nicht seyn soll. Der Mensch nun, der sich seiner höheren Bestimmung, Geist zu seyn, bewußt wird, muß das nur Animalische als eine Unangemessenheit ansehn, und vornehmlich die Theile seines Körpers, Leib, Brust, Rücken und Beine, welche bloß thierischen Funktionen dienen, oder nur auf das Aeußere als solches deuten, und keine direkt geistige Bestimmung und keinen geistigen Ausdruck haben, als eine Unangemessenheit gegen das höhere Innere zu verbergen streben. Bei allen Völkern, bei denen ein Anfang der Reflexion gemacht ist, finden wir deshalb auch in stärkerem oder geringerem Grade das Gefühl der Scham und das Bedürfniß der Bekleidung. Schon in der Erzählung der Genesis ist dieser Uebergang höchst sinnvoll ausgesprochen. Adam und Eva, ehe sie vom Baume der Erkenntniß gegessen haben, spazieren in unbefangener Nacktheit im Paradiese umher, kaum aber ist das geistige Bewußtseyn in ihnen erwacht, so sehen sie, daß sie nackt seyen, und schämen sich ihrer Nacktheit. Dasselbe Gefühl herrscht auch bei den übrigen asiatischen Nationen. So sagt z. B. Herodot (I. c. 10.) bei Gelegenheit der Erzählung, wie Gyges zum Thron gelangte, daß es bei den Lydiern und fast bei allen Barbaren selbst einem Manne, nackend gesehn zu werden, für große Schande gelte, wofür die

Geſchichte von der Frau des Königes Kandaules von Lydien ein Beleg iſt. Kandaules nämlich giebt ſeine Gemahlin nackt dem Anblick des Gyges, ſeines Trabanten und Lieblings, preis, um denſelben zu überzeugen, daß es die ſchönſte Frau ſey. Sie, vor der es geheim gehalten werden ſollte, erfährt die Schmach dennoch; indem ſie den Gyges, der im Schlafgemach verſteckt geweſen war, aus der Thür ſchlüpfen ſieht. Aufgebracht läßt ſie am folgenden Tage den Gyges kommen, und erklärt ihm, da der König ihr dieß gethan, und Gyges geſehen, was er nicht habe ſehen ſollen, erlaube ſie ihm nur die Wahl, den König zur Strafe zu tödten, und dann ſie und das Reich zu beſitzen, oder zu ſterben. Gyges wählt das Erſtere und beſteigt, nach Ermordung des Königs, den Thron und das Bett der Wittwe. Dagegen ſtellten die Aegypter häufig oder meiſtentheils ihre Statuen nackt dar, ſo daß die männlichen nur eine Schürze anhatten, und an der Geſtalt der Iſis die Bekleidung nur durch einen feinen kaum bemerkbaren Saum um die Beine bezeichnet war; doch geſchah dieß weder aus Mangel an Scham noch aus Sinn für die Schönheit organiſcher Formen. Denn bei ihrem ſymboliſchen Standpunkte, kann man ſagen, war es ihnen nicht um das Geſtalten der dem Geiſt angemeſſenen Erſcheinung, ſondern um die Bedeutung, das Weſen und die Vorſtellung deſſen zu thun, was die Geſtalt ſollte in's Bewußtſeyn bringen, und ſie ließen ſo die menſchliche Geſtalt, ohne Reflexion auf die weitere oder entferntere Gemäßheit zum Geiſt, in ihrer natürlichen Form, die ſie auch mit vieler Treue abbildeten.

β. Bei den Griechen endlich finden wir Beides, nackte und bekleidete Figuren. Und ſo bekleideten ſie ſich auch in der Wirklichkeit eben ſo ſehr, als ſie es ſich nach der anderen Seite zur Ehre anrechneten, zuerſt nackt gekämpft zu haben. Beſonders die Lacedämonier rangen zuerſt ohne Kleider. Doch geſchah dieß bei ihnen nicht etwa aus Sinn für die Schönheit, ſondern aus ſtarrer Gleichgültigkeit gegen das Zarte und Geiſtige, das in

der Scham liegt. Im griechischen Nationalcharakter, bei dem das Gefühl der persönlichen Individualität wie sie unmittelbar da ist, und ihr Daseyn geistig beseelt, so hoch gesteigert war, als der Sinn für freie schöne Formen, mußte es nun auch dazu fortgehn, das Menschliche in seiner Unmittelbarkeit, das Leibliche wie es dem Menschen gehört und von seinem Geist durchdrungen ist, für sich auszubilden, und die menschliche Gestalt als Gestalt, da sie die freiste und schönste ist, über alles Andere zu achten. In diesem Sinne warfen sie allerdings, nicht aus Gleichgültigkeit gegen das Geistige, sondern aus Gleichgültigkeit gegen das nur Sinnliche der Begierde, um der Schönheit willen, jene Scham ab, welche das bloß Körperliche am Menschen nicht will sehn lassen, und eine Menge ihrer Darstellungen sind daher mit voller Absicht nackt.

Dieser Mangel an jeder Art der Bekleidung konnte sich nun aber eben so wenig durchweg geltend machen. Denn wie ich schon vorhin beim Unterschiede des Kopfs und der übrigen Glieder bemerkte, läßt sich in der That nicht läugnen, daß der geistige Ausdruck an der Gestalt sich beschränkt auf das Gesicht und auf die Stellung und Bewegung des Ganzen, auf die Gebehrde, die vornehmlich durch die Arme, Hände und die Stellung der Beine sprechend wird. Denn diese Organe, welche nach Außen thätig sind, haben eben durch ihre Art der Stellung und Bewegung noch am meisten den Ausdruck einer geistigen Aeußerung. Die übrigen Glieder dagegen sind und bleiben nur einer bloß sinnlichen Schönheit fähig, und die Unterschiede, die an ihnen sichtbar werden, können nur die der körperlichen Stärke, Ausarbeitung der Muskeln, oder der Weiche und Milde, so wie die Unterschiede des Geschlechts, des Alters, der Jugend, Kindheit u. s. w. seyn. Für den Ausdruck des Geistigen daher in der Gestalt wird die Nacktheit dieser Glieder auch im Sinne der Schönheit gleichgültig, und der Sittsamkeit gemäß ist es, solche Körpertheile, wenn es nämlich auf die überwiegende Darstellung

des Geiſtigen im Menſchen abgeſehn iſt, zu verhüllen. Was die ideale Kunſt überhaupt an jeder einzelnen Parthie thut, die Bedürftigkeit des animaliſchen Lebens in ſeinen ausführlichen Anſtalten, Aederchen, Runzeln, Härchen der Haut u. ſ. f. zu vertilgen, und nur die geiſtige Auffaſſung der Form in ihrem lebendigen Umriß herauszuheben, dieß thut hier die Kleidung. Sie verdeckt den Ueberfluß der Organe, die für die Selbſterhaltung des Leibes, für die Verdauung u. ſ. f. freilich nothwendig, ſonſt aber für den Ausdruck des Geiſtigen überflüſſig ſind. Ohne Unterſchied kann deshalb nicht geſagt werden, daß die Nacktheit der Skulpturgeſtalten durchweg einen höheren Schönheitsſinn, eine größere ſittliche Freiheit und Unverdorbenheit beurkunde. Die Griechen leitete auch hierin ein richtiger, geiſtiger Sinn.

Kinder, wie z. B. Amor, bei denen die leibliche Erſcheinung ganz unbefangen iſt, und die geiſtige Schönheit gerade in dieſer gänzlichen Unbefangenheit und Rückſichtsloſigkeit beſteht; ferner Jünglinge, Jünglingsgötter, Heldengötter und Heroen, wie Perſeus, Herkules, Theſeus, Jaſon, bei denen der Heldenmuth, der Gebrauch und die Ausarbeitung des Körpers zu Werken körperlicher Stärke und Ausdauer die Hauptſache iſt; die Ringer in den Nationalkampfſpielen, wo nicht der Inhalt der Handlung, Geiſt und Individualität des Charakters, ſondern allein die Körperlichkeit der That, die Kraft, Gelenkigkeit, Schönheit, das freie Spiel der Muskeln und Glieder das Intereſſante ſeyn konnte; eben ſo Faunen und Satyrn; Bacchantinnen in der Raſerei des Tanzes; ſo wie auch Aphrodite, in ſofern in ihr der ſinnliche weibliche Liebreiz ein Hauptmoment iſt — ſtellten deshalb die Alten nackt dar. Wo dagegen eine ſinnende höhere Bedeutſamkeit, ein innerer Ernſt des Geiſtigen hervorſtechen, überhaupt das Natürliche nicht das Vorwaltende ſeyn ſoll, tritt Bekleidung ein. So führt z. B. ſchon Winckelmann an, daß unter zehn Frauenſtatuen nur etwa eine unbekleidet wäre. Von den Göttinnen ſind beſonders Pallas, Juno, Veſta, Diana, Ceres und die

Musen in Gewänder gehüllt; von den Göttern hauptsächlich Jupiter, der bärtige indische Bacchus, und andere.

γ. Was nun endlich das Princip für die Bekleidung betrifft, so ist dieß ein vielbesprochener Lieblingsgegenstand, der schon gewissermaßen trivial geworden ist. Ich will deshalb darüber nur kurz Folgendes bemerken.

Wir brauchen es im Ganzen nicht zu bedauern, daß unser Gefühl für Schicklichkeit sich scheut, ganz nackte Gestalten hinzustellen; denn wenn nur die Bekleidung, statt die Stellung zu verdecken, sie vollständig durchscheinen läßt, so geht nicht allein nichts verloren, sondern die Kleidung hebt im Gegentheil die Stellung erst recht heraus, und ist in dieser Rücksicht sogar als ein Vortheil anzusehn, in sofern sie uns den unmittelbaren Anblick dessen entzieht, was als bloß sinnlich bedeutungslos ist, und nur das zeigt, was in Bezug auf die durch Stellung und Bewegung ausgedrückte Situation steht.

αα. Lassen wir dieß Princip gelten, so kann es scheinen, als wäre für die künstlerische Behandlung zunächst diejenige Kleidung am vortheilhaftesten, welche die Gestalt der Glieder und dadurch auch die Stellung so wenig als möglich verdeckt, wie dieß in unserer genau anschließenden, modernen Kleidung der Fall ist. Unsere engen Aermel und Beinkleider gehen den Umrissen der Gestalt nach und hindern daher, indem sie die ganze Form der Glieder sichtbar machen, den Gang und die Gebehrde am allerwenigsten. Die langen weiten Gewänder und pauschigten Hosen der Orientalen dagegen würden mit unserer Lebhaftigkeit und Vielgeschäftigkeit ganz unverträglich seyn, und passen sich nur für Leute, welche wie die Türken den ganzen Tag über mit untergeschlagenen Beinen dasitzen, oder nur langsam und äußerst gravitätisch einherschreiten. Aber wir wissen zugleich, und der erste beste Anblick von modernen Statuen oder Gemälden kann es uns erweisen, daß unsere heutige Kleidung ganz unkünstlerisch ist. Was wir nämlich bei ihr eigentlich sehen, sind, wie ich

früher ſchon an einer anderen Stelle ausgeführt habe, nicht die feinen, freien lebendigen Umriſſe des Körpers in ihrer zarten und flüſſigen Ausarbeitung, ſondern geſtreckte Säcke mit ſteifen Falten. Denn wenn auch das Allgemeinſte der Formen übrig bleibt, ſo gehn doch die ſchönen organiſchen Wellen verloren, und wir erblicken näher nur etwas durch äußere Zweckmäßigkeit Hervorgebrachtes, etwas Zugeſchnittenes, das hier zuſammengenäht, da herübergezogen, dort feſt iſt, überhaupt ſchlechthin unfreie Formen, und nach Näthen, Knopflöchern, Knöpfen hin und her gelegte Falten und Flächen. In der That iſt alſo ſolche Kleidung eine bloße Ueberdeckung und Einhüllung, welche durchaus einer eigenen Form entbehrt, andererſeits aber an der organiſchen Geſtaltung der Glieder, denen ſie im Allgemeinen folgt, gerade das ſinnlich Schöne, die lebendigen Rundungen und Schwellungen verbirgt, und an deren Stelle nur den ſinnlichen Anblick von einem mechaniſch verarbeiteten Stoffe giebt. Dieß iſt das ganz Unkünſtleriſche in der modernen Kleidung.

ββ. Das Princip für die künſtleriſche Art der Gewandung liegt nun darin, daß ſie gleichſam wie ein Architekturwerk behandelt wird. Das architektoniſche Werk iſt nur eine Umgebung, in welcher der Menſch ſich zugleich frei bewegen kann, und die nun auch ihrerſeits, als abgetrennt von dem, was ſie umſchließt, ihre eigene Beſtimmung für ihre Geſtaltungsweiſe in ſich haben und zeigen muß. Ferner iſt das Architektoniſche des Tragens und des Getragenen für ſich ſelbſt ſeiner eigenen mechaniſchen Natur nach geſtaltet. Ein ſolches Princip befolgt die Bekleidungsart, die wir in der idealen Skulptur der Alten befolgt finden. Beſonders der Mantel iſt wie ein Haus, in welchem man ſich frei bewegt. Er iſt einerſeits zwar getragen, aber nur an einem Punkt, an der Schulter z. B. befeſtigt, im Uebrigen aber entwickelt er ſeine beſondere Form nach den Beſtimmungen ſeiner eigenen Schwere, hängt, fällt, wirft Falten, frei für ſich, und erhält nur durch die Stellung die beſonderen Mo-

bifikationen dieſer freien Geſtaltung. Die gleiche Freiheit des Fallens iſt mehr oder weniger auch bei den anderen Theilen der antiken Bekleidung nicht weſentlich verkümmert und macht gerade das Kunſtgemäße aus; indem wir dann allein nichts Gedrücktes und Gemachtes ſehen, deſſen Form eine bloß äußere Gewalt und Nöthigung zeigt, ſondern etwas auch für ſich ſelbſt Geformtes, das dennoch vom Geiſt her durch die Stellung der Figur ſeinen Ausgangspunkt nimmt. Deshalb ſind die Gewänder der Alten nur ſoviel es nöthig iſt, um nicht hinabzufallen, vom Körper gehalten und durch ſeine Stellung beſtimmt, ſonſt aber hängen ſie frei umher, und machen ſelbſt in ihrem Bewegtwerden durch die Bewegungen des Körpers dieß Princip immer noch geltend. Dieß iſt ſchlechthin nothwendig, denn ein Anderes iſt der Körper, ein Anderes die Bekleidung, die deshalb für ſich zu ihrem Rechte kommen und in ihrer Freiheit erſcheinen muß. Die moderne Kleidung dagegen iſt entweder durchweg vom Körper getragen und nur dienend, ſo daß ſie nun auch die Stellung zu überwiegend ausdrückt, und doch die Formen der Glieder nur verunſtaltet, oder wo ſie im Faltenwurf u. ſ. f. eine ſelbſtſtändige Geſtalt gewinnen könnte, bleibt es wieder nur der Schneider, der dieſe Form nach der Zufälligkeit der Mode macht. Der Stoff iſt einerſeits von den verſchiedenen Gliedern und deren Bewegungen, andererſeits durch ſeine eigenen Näthe hinüber und herüber gezerrt. — Aus dieſen Gründen iſt die antike Kleidung die ideale Norm für Skulpturwerke und der modernen bei Weitem vorzuziehn. Ueber die Form und Einzelnheiten der alten Bekleidungsweiſe nun iſt mit antiquariſcher Gelehrſamkeit unendlich viel geſchrieben, denn obſchon Männer ſonſt nicht das Recht haben, über Mode in Kleidern, Art der Zeuge, Verbrämung, Schnitt und all das anderweitige Detail zu ſchwatzen, ſo iſt doch durch das Antiquariſche ein honetter Grund gegeben, auch dieſe geringen Dinge als wichtig zu behandeln

und weitläufiger zu beſprechen, als es ſelbſt den Frauen in ihrem Felde geſtattet iſt.

γγ. Einen ganz anderen Geſichtspunkt nun aber müſſen wir aufſtellen, wenn es ſich fragt, ob die moderne, überhaupt jede andere als die antike Kleidung, in allen Fällen durchaus ſolle verworfen werden. Dieſe Frage gewinnt beſonders bei Portraitſtatuen an Wichtigkeit, und wir wollen ſie, da ihr Hauptintereſſe ein Princip für die Gegenwart der Kunſt berührt, hier etwas ausführlicher behandeln.

Wenn in unſeren Tagen das Portrait eines ſeiner Zeit noch angehörigen Individuums gemacht werden ſoll, ſo gehört dazu nothwendig, daß auch die Bekleidung und äußere Umgebung aus dieſer ſelbſt individuellen Wirklichkeit genommen ſey, denn eben, weil es eine wirkliche Perſon iſt, die hier den Gegenſtand des Kunſtwerks abgiebt, wird gerade auch dieß Aeußerliche, wozu weſentlich die Kleidung gehört, in ſeiner Wirklichkeit und Treue das Nothwendigſte. Hauptſächlich iſt dieſer Forderung Folge zu leiſten, wenn es darauf ankommt, beſtimmte Charaktere, die in irgend einer beſonderen Sphäre groß und wirkſam geweſen ſind, ihrer Individualität nach vor Augen zu ſtellen. In einem Gemälde oder in Marmor erſcheint das Individuum für die unmittelbare Anſchauung in körperlicher Weiſe, d. h. in der Bedingtheit des Aeußern, und das Portrait über dieſe Bedingtheit hinausheben zu wollen, wäre um ſo widerſprechender, als das Individuum ſodann etwas ſchlechthin in ſich ſelbſt Unwahres an ihm hätte; indem das Verdienſt, das Eigenthümliche und Ausgezeichnete wirklicher Menſchen eben in ihrer Thätigkeit auf das Wirkliche, in ihrem Leben und Wirken in beſtimmten Berufskreiſen beſteht. Soll uns dieſe individuelle Thätigkeit anſchaulich werden, ſo muß die Umgebung nicht heterogen und ſtörend ſeyn. Ein berühmter General z. B. hat in Anſehung der unmittelbaren Umgebung unter Kanonen, Flinten, Pulverdampf als General exiſtirt, und wenn wir ihn uns in ſeiner

Thätigkeit vorstellen wollen, so denken wir daran, wie er seinen Adjutanten Ordre austheilt, Schlachtlinien ordnet, den Feind angreift u. s. f. Und näher ist solch ein General nicht General überhaupt, sondern zeichnet sich besonders in einer bestimmten Waffengattung aus; er ist etwa Anführer der Infanterie, oder ein tüchtiger Husar und dergleichen mehr. Zu diesem allen gehört nun auch seine eigenthümliche eben diesen Umständen anpassende Kleidung. Ferner ist ein berühmter General — ein berühmter General, doch darum noch kein Gesetzgeber, kein Dichter, vielleicht nicht einmal ein religiöser Mann, regiert u. s. f. hat er auch nicht, kurz er ist keine Totalität, und diese allein ist idealischer, göttlicher Art. Denn die Göttlichkeit der idealen Skulpturgestalten ist gerade darin zu suchen, daß ihr Charakter und Individualität keinen besonderen Verhältnissen und Zweigen der Thätigkeit angehört, sondern diesem Getheiltseyn entnommen, oder, wenn die Vorstellung solcher Verhältnisse angeregt wird, so dargestellt ist, daß wir von diesen Individuen glauben müssen, sie seyen alles in allem zu leisten im Stande.

Deswegen bleibt es eine sehr oberflächliche Forderung, die Helden des Tages oder jüngsten Vergangenheit, wenn ihre Heldenschaft beschränkterer Art ist, in idealer Kleidung darzustellen. Diese Forderung zeigt zwar einen Eifer für das Schöne der Kunst, aber einen Eifer, der unverständig ist, und aus Liebe für die Antike übersieht, daß die Größe der Alten zugleich wesentlich in dem hohen Verstande alles dessen, was sie thaten, liegt; indem sie zwar das, was an sich idealisch ist, dargestellt haben; dem aber, was es nicht ist, eine solche Form nicht haben aufdringen wollen. Ist der ganze Gehalt der Individuen nicht idealisch, so darf es auch nicht die Kleidung seyn, und wie ein kräftiger, bestimmter, entschlossener General nicht deshalb schon ein Gesicht hat, das die Formen eines Mars vertrüge, so würden hier die Gewänder griechischer Götter dieselbe Mummerei seyn, als wenn man einen bärtigen Mann in Mädchenkleider steckte.

Deſſen ohnerachtet macht auch die moderne Kleidung wieder dadurch manche Schwierigkeit, daß ſie der Mode unterworfen, und ſchlechthin veränderlich iſt. Denn es iſt die Vernünftigkeit der Mode, daß ſie über das Zeitliche das Recht, es immer von Neuem wieder zu verändern, ausübt. Ein zugeſchnittener Rock kommt bald wieder aus der Mode, und damit er gefalle, dazu gehört, daß er eben Mode ſey. Wenn aber die Mode vorüber iſt, hört auch die Gewöhnung auf, und was vor wenigen Jahren noch gefiel, wird ſogleich lächerlich. Deshalb ſind auch nur ſolche Bekleidungsarten für Statuen beizubehalten, welche den ſpecifiſchen Charakter einer Zeit in einem mehr dauernden Typus ausprägen, im Allgemeinen aber iſt es räthlich, einen Mittelweg zu finden, wie es unſere heutigen Künſtler thun. Dennoch bleibt es im Ganzen immer mißlich, Portraitſtatuen, wenn ſie nicht entweder klein ſind oder es bei ihnen nur auf eine familiäre Darſtellung abgeſehen iſt, moderne Kleider zu geben. Am beſten machen ſich deshalb bloße Büſten, die denn auch leichter ideal gehalten werden können, mit bloßem Halſe und Bruſt, da hier der Kopf und die Phyſiognomie die Hauptſache bleiben, und das Uebrige nur ein gleichſam unbedeutendes Beiweſen iſt. Bei großen Statuen dagegen, beſonders wenn ſie ruhig daſtehn, ſehen wir eben, weil ſie in Ruhe ſind, ſogleich was ſie anhaben, und ganze Männerfiguren ſelbſt in Portraitgemälden können ſich in ihrer modernen Kleidung nur ſchwer über das Unbedeutende erheben. So ſind z. B. Herder und Wieland vom alten Tiſchbein in ganzer Figur ſitzend gemalt und von guten Künſtlern in Kupfer geſtochen. Man fühlt jedoch gleich, daß es ganz etwas Mattes, Oedes und Ueberflüſſiges iſt, ihre Hoſen, Strümpfe und Schuhe zu ſehen, und vollends ihre gemächliche, ſelbſtgefällige Haltung auf einem Seſſel, wo ſie die Hände behaglich über dem Magen zuſammen legen.

Anders aber verhält es ſich mit Portraitſtatuen von Individuen, die entweder der Zeit ihrer Wirkſamkeit nach weit von

uns abliegen, oder überhaupt in sich selbst von idealer Größe sind. Denn das Alte ist gleichsam zeitlos geworden und in die unbestimmtere allgemeine Vorstellung zurückgetreten, so daß es bei dieser Loslösung von seiner partikulären Wirklichkeit auch in seiner Bekleidung einer idealen Darstellung fähig wird. Mehr noch gilt dieß für Individuen, welche durch ihre Selbstständigkeit und innere Fülle der bloßen Beschränktheit eines besonderen Berufs, und der Wirksamkeit nur in einer bestimmten Zeit entzogen, für sich selbst eine freie Totalität, eine Welt von Verhältnissen und Thätigkeiten ausmachen, und deshalb auch in Ansehung der Bekleidung über die Familiarität des Alltäglichen in ihrer gewöhnlichen zeitlichen Aeußerlichkeit hinweggehoben erscheinen müssen. Schon bei den Griechen finden sich Statuen des Achill und Alexander, bei denen die individuelleren Portraitzüge so fein sind, daß man in diesen Gestalten eher Götterjünglinge als Menschen zu erkennen glaubt. Bei dem genialen großherzigen Jüngling Alexander ist dieß vollständig am Platz. In ähnlicher Weise steht nun aber auch Napoleon z. B. so hoch, und ist ein so umfassender Geist, daß nichts hindert, ihn in idealer Kleidung hinzustellen, die selbst bei Friedrich dem Großen nicht unpassend seyn würde, wenn es sich darum handelte, ihn in seiner ganzen Größe zu feiern. Zwar kommt auch hier wesentlich der Maaßstab der Statuen in Betracht. Bei kleinen Figürchen, die etwas Familiäres haben, stören Napoleons dreieckiger kleiner Hut, die bekannte Uniform, die übereinandergeschlagenen Arme keineswegs, und wollen wir den großen Friedrich als „den ollen Fritz" vor uns sehen, so kann man ihn mit Hut und Stock wie auf Tabacksdosen vorstellen.

3. Individualität der idealen Skulpturgestalten.

Wir haben bis jetzt das Skulpturideal sowohl in seinem allgemeinen Charakter als auch nach den nähern Formen seiner besonderen Unterschiede betrachtet. Drittens bleibt uns jetzt nur

noch herauszuheben übrig, daß die Ideale der Skulptur, in ſofern ſie ihrem Inhalte nach in ſich ſubſtantielle Individualitäten, ihrer Geſtalt nach die menſchliche Körperform darzuſtellen haben, auch zur unterſcheidbaren Beſonderheit der Erſcheinung fortgehn müſſen, und deshalb einen Kreis beſonderer Individuen bilden, wie wir ihn ſchon aus der klaſſiſchen Kunſtform her als den Kreis der griechiſchen Götter kennen. Man könnte ſich zwar vorſtellen, es dürfe nur Eine höchſte Schönheit und Vollendung geben, welche ſich nun auch in ihrer ganzen Vollſtändigkeit in Einer Statue koncentriren laſſe, aber dieſe Vorſtellung von einem Ideal als ſolchen iſt ſchlechthin abgeſchmackt und thöricht. Denn die Schönheit des Ideals beſteht eben darin, daß ſie keine bloß allgemeine Norm iſt, ſondern weſentlich Individualität und deshalb auch Beſonderheit und Charakter hat. Dadurch allein kommt erſt Lebendigkeit in die Skulpturwerke hinein, und erweitert die Eine abſtrakte Schönheit zu einer Totalität in ſich ſelbſt beſtimmter Geſtalten. Im Ganzen jedoch iſt dieſer Kreis ſeinem Gehalt nach beſchränkt, indem eine Menge von Kategorien, die wir z. B. in unſerer chriſtlichen Anſchauung zu gebrauchen gewohnt ſind, wenn wir den Ausdruck menſchlicher und göttlicher Eigenſchaften darſtellen wollen, beim eigentlichen Ideal der Skulptur fortfallen. So haben z. B. die moraliſchen Geſinnungen und Tugenden, wie das Mittelalter und die moderne Welt ſie zu einem in jeder Epoche wieder modificirten Pflichtenkreis zuſammenſtellten, bei den idealen Göttern der Skulptur keinen Sinn und ſind für dieſe Götter nicht vorhanden. Wir dürfen deswegen die Darſtellung der Aufopferung, des beſiegten Eigennutzes, den Kampf gegen das Sinnliche, den Sieg der Keuſchheit u. ſ. f. hier ebenſowenig erwarten, als den Ausdruck der Liebesinnigkeit, der unwandelbaren Treue, der männlichen und weiblichen Ehre und Ehrbarkeit, oder den Ausdruck religiöſer Demuth, Unterwerfung und Beſeligung in Gott. Denn alle

diese Tugenden, Eigenschaften und Zustände beruhen Theils auf dem Bruch des Geistigen und Leiblichen, Theils gehn sie über das Leibliche hinaus in die bloße Innigkeit des Gemüths zurück, oder zeigen die einzelne Subjektivität in der Trennung von seiner anundfürsichseyenden Substanz, so wie im Streben der Wiedervermittelung mit derselben. Ferner ist der Kreis dieser eigentlichen Götter der Skulptur zwar eine Totalität, doch wie wir schon bei Betrachtung der klassischen Kunstform sahen, kein nach Begriffsunterschieden streng zu gliederndes Ganzes. Dennoch sind die einzelnen Gestalten jede von der andern als in sich abgeschlossene bestimmte Individuen zu unterscheiden, obgleich sie nicht durch abstrakt ausgeprägte Charakterzüge auseinandertreten, sondern im Gegentheil viel Gemeinsames in Rücksicht auf ihre Idealität und Göttlichkeit behalten.

Die näheren Unterschiede nun können wir nach folgenden Gesichtspunkten durchgehn.

Erstens kommen bloß äußere Kennzeichen, beihergestellte Attribute, Art der Kleidung, Bewaffnung und dergleichen in Betracht; Abzeichen, in deren bestimmteren Angabe Winckelmann besonders weitläufig gewesen ist.

Zweitens aber liegen die Hauptunterschiede nicht nur in so äußerlichen Merkmalen und Zügen, sondern in dem individuellen Bau und Habitus der ganzen Gestalt. Das Wesentlichste in dieser Rücksicht ist der Unterschied des Alters, Geschlechts, sowie der verschiedenen Kreise, aus welchen die Bildwerke ihren Inhalt und ihre Form nehmen, indem von den Göttern zu Heroen, Satyrn, Faunen, Portraitstatuen fortgegangen wird, und die Darstellung sich endlich auch zur Auffassung thierischer Bildungen verliert.

Drittens endlich wollen wir einen Blick auf die einzelnen Gestalten werfen, zu deren individuellen Form die Skulptur jene allgemeineren Unterschiede verarbeitet. Hier vornehmlich ist es das breiteste Detail, das sich aufdrängt, und uns

Einzelnes, das ſich überdieß vielfach in's Empiriſche verläuft, mehr nur beiſpielsweiſe anzuführen erlaubt.

a) Was nun erſtens die Attribute und ſonſtiges äußerliches Beiweſen angeht, Art des Putzes, Waffen, Geräthe, Gefäße, überhaupt Dinge, welche zur Beziehung auf die Umgebung gehören, ſo ſind dieſe Äußerlichkeiten in den hohen Werken der Skulptur ſehr einfach, mäßig und beſchränkt gehalten, ſo daß nicht mehr davon vorhanden iſt, als zur Andeutung und zum Verſtändniß gehört. Denn es iſt die Geſtalt für ſich, ihr Ausdruck, und nicht das äußerliche Beiweſen, was die geiſtige Bedeutung und deren Anſchauung geben muß. Umgekehrt aber werden dergleichen Bezeichnungen ebenſo nothwendig, um die beſtimmten Götter wiedererkennen zu laſſen. Die allgemeine Göttlichkeit nämlich, welche in jedem einzelnen Gotte das Subſtantielle der Darſtellung abgiebt, bringt durch dieſe gleiche Grundlage eine nahe Verwandtſchaft des Ausdrucks und der Geſtalten hervor, ſo daß nun jeder Gott auch wieder ſeiner Beſonderheit enthoben werden, und auch ebenſo andere Zuſtände und Darſtellungsweiſen durchgehen kann, als die ihm ſonſt eigenthümlichen. Dadurch tritt an ihm die beſondere Charakteriſtik überhaupt nicht durchweg in vollem Ernſte hervor, und es ſind oft nur ſolche Äußerlichkeiten, die übrig bleiben, um ihn erkennbar zu machen. Aus dieſen Bezeichnungen nun will ich nur die folgenden andeuten.

α. Von den eigentlichen Attributen habe ich ſchon bei Gelegenheit der klaſſiſchen Kunſtform und ihrer Götter geſprochen. In der Skulptur verlieren dieſelben noch mehr ihren ſelbſtſtändigen ſymboliſchen Charakter und behalten nur das Recht, als die mit irgend einer Seite der beſtimmten Götter in Verwandtſchaft ſtehende äußerliche Bezeichnung an der Geſtalt, die nur ſich ſelber darſtellt, oder neben derſelben zu erſcheinen. Sie ſind vielfach von Thieren hergenommen, wie z. B. Zeus mit dem Adler dargeſtellt wird, Juno mit dem Pfau, Bacchus mit Tiger und Panther, die ſeinen Wagen ziehn, weil, wie Winckelmann

(Bd. 2. S. 503.) sagt, dieses Thier einen beständigen Durst hat, und begierig ist nach Wein; ebenso Venus mit dem Hasen oder der Taube. — Andere Attribute sind Geräthschaften oder Werkzeuge, die auf Thätigkeit und Handlungen Bezug haben, welche jedem Gott seiner bestimmten Individualität gemäß zugeschrieben werden. So wird z. B. Bacchus mit dem Thyrsusstab abgebildet, um den sich Epheublätter und Bänder schlingen, oder er hat einen Kranz von Lorbeerblättern, um ihn als Sieger auf seinem Zuge nach Indien zu bezeichnen, oder auch eine Fackel, mit welcher er der Ceres leuchtete.

Dergleichen Bezüglichkeiten, von denen ich allerdings hier nur die allerbekanntesten angeführt habe, setzen besonders den Scharfsinn und die Gelehrsamkeit der Antiquare in Bewegung, und bringen sie zu einer Kleinigkeitskrämerei, die dann freilich oft zu weit geht, und Bedeutsamkeit in Dingen sieht, in welchen keine liegt. So z. B. nahm man zwei berühmte in Schlummer liegende weibliche Figuren im Vatikan und der Villa Medicis bloß deswegen für Darstellungen der Kleopatra, weil sie ein Armband von der Gestalt einer Viper trugen, und den Archäologen beim Anblick der Schlange sogleich der Tod der Kleopatra ganz ebenso einfiel, wie einem frommen Kirchenvater etwa die erste Schlange, welche im Paradiese die Eva verführte, in Gedanken kommt. Nun war es aber allgemein die Sitte griechischer Frauen, Armbänder in Form von Schlangenwindungen zu tragen, und die Armbänder selbst hießen Schlangen. So hat denn auch schon Winckelmann's richtiger Sinn (Bd. V. B. 6. K. 2. S. 56; VI. 11. 2. S. 222.) diese Figuren nicht mehr für Kleopatra angesehn, und Visconti (Mus. Pio-Clement. Tom. 2. p. 89 — 92.) sie endlich bestimmt für eine Ariadne erkannt, wie sie vor Schmerz über die Entfernung des Theseus zuletzt in Schlummer gesunken ist. — Wie unendlich oft man sich nun auch in solchen Beziehungen hat irre führen lassen, und so sehr die Art des Scharfsinns kleinlich erscheint, die von dergleichen unbedeutenden Äußer-

lichkeiten ausgeht, so ist diese Untersuchungsweise und Kritik doch nothwendig, weil oft die nähere Bestimmtheit einer Gestalt nur auf solchem Wege zu ermitteln ist. Doch kommt auch hierbei wieder die Schwierigkeit vor, daß wie die Gestalt, so auch die Attribute nicht jedesmal nur auf einen Gott schließen lassen, sondern mehreren gemeinschaftlich sind. Die Schaale z. B. sieht man außer bei Jupiter, Apoll, Merkur, Aeskulap auch noch bei Ceres und Hygiea; die Kornähre haben gleichfalls mehrere weibliche Gottheiten; die Lilie findet sich in der Hand der Juno, Venus und Hoffnung, und selbst den Blitz führt nicht nur Zeus, sondern auch Pallas, welche wiederum ihrerseits die Aegide nicht allein, sondern gleichmäßig mit Zeus, Juno und dem Apollo trägt (Winckelm. Bd. 2. S. 491.). Der Ursprung der individuellen Götter aus einer gemeinschaftlichen, unbestimmteren allgemeinen Bedeutung führt selbst alte Symbole mit sich, die dieser allgemeineren und dadurch der gemeinschaftlichen Natur der Götter angehörten.

β. Anderweitiges Beiwesen, Waffen, Gefäße, Pferde u. s. f., findet mehr in solchen Werken Platz, welche schon aus der einfachen Ruhe der Götter zur Darstellung von Handlungen, Gruppen, Reihen von Figuren, wie dieß in Reliefs der Fall seyn darf, heraustreten, und deshalb auch von äußerlich mannigfaltigen Bezeichnungen und Andeutungen einen breiteren Gebrauch machen können. Auch auf Weihgeschenken, die in Kunstwerken aller Art, vornehmlich in Statuen bestanden, auf den Statuen der olympischen Sieger, hauptsächlich aber auf Münzen und geschnittenen Steinen hatte dann der reiche, schöpferische Witz der griechischen Erfindsamkeit einen großen Spielraum, symbolische und sonstige Bezüglichkeiten z. B. auf die Lokalität der Stadt u. s. f. anzubringen.

γ. Tiefer nun schon aus der Äußerlichkeit in die Individualität der Götter hineingenommen sind solche Kennzeichen, welche der bestimmten Gestalt selber angehören und einen integrirenden

Theil derselben ausmachen. Hierher ist die specifische Art der Bekleidung, Bewaffnung, des Haarschmucks, Putzes u. s. f. zu zählen, in Bezug auf welche ich mich jedoch zur näheren Erläuterung mit wenigen Anführungen aus Winckelmann begnügen will, der in der Auffassung solcher Unterschiede sehr scharfsinnig war. Unter den besonderen Göttern ist Zeus vornehmlich durch die Art des Haarwurfs zu erkennen, so daß Winckelmann behauptet, (Bd. IV. B. 5. K. 1. §. 29.) ein Kopf würde schon durch die Haare seiner Stirn oder durch seinen Bart, wenn auch weiter nichts vorhanden wäre, als ein Jupiterkopf bestimmt werden können. „Auf der Stirne, sagt W. nämlich (l. c. §. 31.), erheben sich die Haare aufwärts, und deren verschiedene Abtheilungen fallen, in einen engen Bogen gekrümmt, wieder herunter." Und diese Art das Haar darzustellen, war so durchgreifend, daß sie selbst bei den Söhnen und Enkeln des Zeus beibehalten wurde. So z. B. ist in dieser Rücksicht das Haupt des Jupiter von dem des Aeskulap kaum zu unterscheiden, der dafür aber einen andern Bart hat, besonders auf der Oberlippe, wo derselbe mehr im Bogen gelegt ist, während er bei Jupiter sich „mit einmal um die Winkel des Mundes herumdrehet, und sich mit dem Bart auf dem Kinne vermischt." Auch den schönen Kopf einer Statue des Neptun in der Villa Medicis, später in Florenz, weiß Winckelmann durch den krauseren Bart, der über der Oberlippe außerdem auch dicker ist, und durch das lockigere Haupthaar von Köpfen des Jupiter zu unterscheiden. Pallas, ganz im Unterschiede der Diana, trägt das Haar lang vom Haupte ab gebunden, und dann unter dem Bande in Locken reihenweise herabhängend, Diana dagegen von allen Seiten hinaufgestrichen und auf dem Wirbel in einen Knaul gebunden. Das Haupt der Ceres ist bis auf das Hintertheil mit ihrem Gewande bedeckt, dabei trägt sie nebst Aehren ein Diadem wie Juno, „vor welchem sich die Haare, wie Winckelmann bemerkt, (IV. 5. 2. §. 10.) in einer lieblichen Verwirrung zerstreut erheben, so daß dadurch vielleicht ihre Betrübniß über

den Raub ihrer Tochter Proſerpina angedeutet werden ſoll." — Die ähnliche Individualität geht nun auch durch andere Äußerlichkeiten, wie z. B. Pallas an ihrem Helm und deſſen beſtimmter Geſtalt, an ihrer Art der Bekleidung u. ſ. f. zu erkennen iſt.

b) Die wahrhaft lebendige Individualität nun aber, in ſofern ſie ſich in der Skulptur durch die freie ſchöne Körpergeſtalt ausprägen ſoll, darf ſich nicht bloß durch ſolche Nebendinge, wie Attribute, Haarwuchs, Waffen und ſonſtige Werkzeuge, Keule, Dreizack, Scheffel u. ſ. f. kundgeben, ſondern muß ſowohl in die Geſtalt ſelbſt, als auch in deren Ausdruck eindringen. In ſolcher Individualiſirung nun waren die griechiſchen Künſtler um ſo feiner und ſchöpferiſcher, als die Göttergeſtalten eben eine weſentlich gleiche ſubſtantielle Grundlage hatten, aus welcher nun, ohne ſich davon abzutrennen, die charakteriſtiſche Individualität ſo herausgearbeitet werden mußte, daß dieſe Grundlage darin ſchlechthin lebendig und gegenwärtig blieb. Vorzüglich iſt in den beſten antiken Skulpturwerken die feine Aufmerkſamkeit zu bewundern, mit welcher die Künſtler darauf bedacht waren, jeden der kleinſten Züge der Geſtalt und des Ausdrucks in Harmonie mit dem Ganzen zu bringen, eine Aufmerkſamkeit, aus welcher dann allein dieſe Harmonie ſelber hervorgeht.

Fragen wir weiter nach allgemeinen Hauptunterſchieden, welche ſich als die nächſten Grundlagen für die beſtimmtere Beſonderung der Körperformen und ihres Ausdrucks geltend machen können, ſo iſt

α. das Erſte der Unterſchied kindlicher und jugendlicher Geſtalten von denen eines ſpäteren Alters. Beim echten Ideal, ſagte ich bereits früher, ſey jeder Zug, jeder einzelnſte Theil der Geſtalt ausgedrückt, und ebenſo das Geradlinige, das ſich ſo fortgehen läßt, die abſtrakt ebenen Flächen, wie das Cirkelrunde, Verſtandesrunde durchaus vermieden, und dagegen die lebendige Mannigfaltigkeit der Linien und Formen in der verbindenden Nüancirung ihrer Uebergänge aufs Schönſte durchgebildet. Im kindlichen und jugendlichen Alter nun fließen die Gränzen der

Formen mehr unmerklich in einander, und verlaufen sich so sanft, daß man sie, wie Winckelmann sagt (VII. S. 78.), mit der Fläche eines von den Winden nicht beunruhigten Meeres vergleichen kann, von welchem man, obwohl es in steter Bewegung ist, dennoch sagt, daß es still sey. Bei vorgerückterem Alter hingegen treten die Unterscheidungen markirter hervor und müssen zu bestimmterer Charakteristik ausgearbeitet seyn. Vortreffliche männliche Gestalten gefallen deshalb beim ersten Anblick auch sogleich mehr, weil alles ausdrucksvoller ist, und wir deshalb die Kenntniß, Weisheit und Geschicklichkeit des Künstlers um so schneller bewundern lernen. Denn ihrer Weiche und geringeren Anzahl der Unterschiede wegen scheinen jugendliche Gestalten leichter. In der That aber ist das Gegentheil der Fall. In sofern nämlich „die Bildung ihrer Theile zwischen dem Wachsthum und der Vollendung gleichsam unbestimmt gelassen ist," (Winckelmann VII. S. 80.) müssen die Gelenke, Knochen, Sehnen, Muskeln zwar weicher und zarter, dennoch aber ebenso angedeutet werden. Darin feiert eben die alte Kunst ihren Triumph, daß auch an den zartesten Gestalten jedesmal alle Theile und deren bestimmte Organisation in fast unscheinbaren Nüancen von Erhöhung und Vertiefung in einer Weise bemerklich sind, durch welche sich das Wissen und die Virtuosität eines Künstlers nur einem streng forschenden, aufmerksamen Beobachter kund geben. Wäre z. B. an einer zarten männlichen Figur, wie der jugendliche Apoll, nicht mit vollkommener, obschon halb versteckter, Einsicht die ganze Struktur des menschlichen Körpers wirklich und gründlich angegeben, so würden die Glieder wohl rund und voll erscheinen, aber zugleich schlaff und ohne Ausdruck und Mannigfaltigkeit, so daß das Ganze schwerlich erfreuen könnte. — Als ein auffallendstes Beispiel des Unterschiedes jugendlicher Körper vom männlichen im späteren Alter sind die Knaben und der Vater in der Gruppe des Laokoon anzuführen.

Im Ganzen aber ziehn die Griechen bei Darstellung ihrer

Götterideale für Skulpturwerke das noch jugendliche Alter vor, und deuten ſelbſt in Köpfen und Statuen des Jupiter oder Neptun kein Greiſenalter an.

β. Ein wichtigerer zweiter Unterſchied betrifft das Geſchlecht, in welchem die Geſtalt dargeſtellt wird, den Unterſchied männlicher und weiblicher Formen. Im Allgemeinen läßt ſich von den letzteren daſſelbe ſagen, was ich ſchon von dem früheren jugendlicheren Alter dem ſpäteren gegenüber in der Kürze angab. Die weiblichen Formen ſind zarter, weicher, die Sehnen und Muskeln, obſchon ſie nicht fehlen dürfen, weniger angedeutet, die Uebergänge fließender, ſanfter, doch bei der Verſchiedenheit des Ausdrucks vom ſtillen Ernſt, der ſtrengeren Macht und Hoheit an bis zur weichſten Anmuth und Grazie des Liebreizes höchſt nüancenvoll und mannigfaltig. Der gleiche Reichthum der Formen findet in den männlichen Geſtalten ſtatt, bei denen noch außerdem der Ausdruck der ausgearbeiteten körperlichen Stärke und des Muthes hinzukommt. Die Heiterkeit des Genuſſes aber bleibt allen gemeinſam, eine Frohheit und ſelige Gleichgültigkeit, die über alles Beſondere hinaus iſt, verknüpft zugleich mit einem ſtillen Zug der Trauer, jenem Lächeln in Thränen, bei dem es weder zum Lächeln noch zur Thräne kommt.

Zwiſchen dem männlichen und weiblichen Charakter iſt hier aber nicht durchweg eine ſtrenge Gränze zu ziehn, denn die jugendlicheren Göttergeſtalten des Bacchus und Apollo gehn oft bis zur Zartheit und Weiche weiblicher Formen, ja zu einzelnen Zügen der weiblichen Organiſation fort, ja es giebt ſelbſt Darſtellungen des Herkules, in welchen er ſo jungfräulich gebildet erſcheint, daß man ihn mit der Jole, ſeiner Geliebten, verwechſelt hat. Dieſen Uebergang nicht nur, ſondern ſelbſt die Verbindung männlicher und weiblicher Formen haben die Alten ſodann in den Hermaphroditen ausdrücklich dargeſtellt.

γ. Drittens endlich fragt es ſich nach den Hauptunterſchieden, welche in die Skulpturgeſtalt dadurch hereinkommen, daß

sie einem der bestimmten Kreise angehört, die den Gehalt der idealen für die Skulptur geeigneten Weltanschauung ausmachen.

Die organischen Formen, deren die Skulptur sich in ihrer Plastik überhaupt bedienen kann, sind die Formen des Menschlichen einer- und des Thierischen andererseits. In Rücksicht auf das Thierische haben wir schon gesehen, daß es auf der Höhe der strengeren Kunst nur als Attribut neben die Göttergestalt treten dürfe, wie wir z. B. neben der jagenden Diana eine Hirschkuh finden, und neben Zeus den Adler. Eben so gehören hieher der Panther, Greifen und ähnliche Gebilde. Außer den eigentlichen Attributen erhalten nun aber die thierischen Formen, Theils vermischt mit der menschlichen, Theils auch selbstständige Gültigkeit. Doch ist der Kreis solcher Darstellungen beschränkt. Außer den Bocksformen ist es vornehmlich das Roß, dessen Schönheit und feurige Lebendigkeit sich Eingang in die plastische Kunst verschafft, sey es nun in Vereinigung mit der menschlichen Bildung, oder sey es in seiner vollständigen freien Gestalt. Das Pferd steht nämlich überhaupt schon mit dem Muth, der Tapferkeit und Gewandtheit menschlicher Heldenschaft und heroischer Schönheit in nahem Bezuge, während andere Thiere, wie z. B. der Löwe, welchen Herkules, der Eber, den Meleager erlegt, das Objekt dieser heroischen Thaten selbst sind, und deshalb mit in den Kreis der Darstellung, wenn diese sich zu Gruppen und auf Reliefs zu bewegteren Situationen und Handlungen ausbreitet, einzutreten ein Recht haben.

Das Menschliche seinerseits giebt, in sofern es in Form und Ausdruck als reines Ideal gefaßt wird, die gemäße Gestalt für das Göttliche ab, welches, als noch an das Sinnliche gebunden, nicht fähig ist, in die einfache Einheit eines Gottes zusammenzugehn, und sich nur durch einen Kreis göttlicher Gebilde auslegen kann. Eben so aber umgekehrt bleibt das Menschliche, sowohl seinem Gehalt als seinem Ausdrucke nach, auch im Gebiete der menschlichen Individualität als solcher stehn, obschon

dieſelbe anderen Theils bald mit dem Göttlichen, bald mit dem Thieriſchen in Verwandtſchaft und Einigung gebracht wird.

Hierdurch erhält die Skulptur folgende Gebiete, denen ſie ihren Inhalt zur Ausgeſtaltung entnehmen kann. Als den weſentlichen Mittelpunkt habe ich mehrfach bereits den Kreis der *beſonderen Götter* genannt. Ihr Unterſchied von den Menſchen beſteht vornehmlich darin, daß wie ſie in Rückſicht auf ihren Ausdruck über die Endlichkeit der Sorge und verderblichen Leidenſchaft hinaus zur ſeligen Stille und ewigen Jugend in ſich geſammelt erſcheinen, nun auch die Körperformen nicht nur von der endlichen Partikularität des Menſchlichen gereinigt ſind, ſondern auch, ohne an Lebendigkeit zu verlieren, dennoch alles, was auf die Nothdurft und Bedürftigkeit des ſinnlich Lebendigen hindeutet, von ſich abſtreifen. Ein intereſſanter Gegenſtand z. B. iſt es, daß die Mutter ihr Kind ſtillt; die griechiſchen Göttinnen aber ſind immer kinderlos dargeſtellt. Juno ſchleudert den jungen Herkules der Mythe nach von ſich und läßt die Milchſtraße dadurch entſtehen; der majeſtätiſchen Gattin des Zeus einen Sohn zuzugeſellen war der antiken Anſchauung zu niedrig. Selbſt Aphrodite erſcheint in der Skulptur nicht als Mutter; Amor iſt wohl in ihrer Umgebung, doch weniger im Verhältniß des Kindes. Aehnlich wird auch dem Jupiter zur Amme eine Ziege gegeben, und Romulus und Remus werden von einer Wölfin geſäugt. Unter ägyptiſchen und indiſchen Bildern dagegen giebt es noch viele, auf welchen Götter von Göttinnen die Muttermilch empfangen. Bei den griechiſchen Göttinnen iſt die Jungfräulichkeit der Geſtalt, welche die Naturbeſtimmung des Weibes am wenigſten hervortreten läßt, überwiegend.

Dieß macht einen wichtigen Gegenſatz der klaſſiſchen Kunſt gegen die romantiſche aus, in welcher die Mutterliebe einen Hauptgegenſtand abgiebt. Von den Göttern als ſolchen geht ſodann die Skulptur zu den Heroen und jenen Geſtalten fort,

welche wie die Centauren, Faune und Satyrfiguren Mischungen von Menschen und Thieren sind.

Die Heroen sind nur durch sehr feine Unterschiede von den Göttern abgegränzt; und ebenso über das bloß Menschliche in seinem gewöhnlichen Daseyn erhoben. Von einem Battus auf Münzen von Cyrene sagt Winckelmann z. B. (IV. S. 105.), „er würde durch einen einzigen Blick zärtlicher Lust einen Bacchus, und durch einen Zug von göttlicher Großheit einen Apollo abbilden können." Doch gehen hier die menschlichen Formen, wo es darauf ankommt, die Gewalt des Willens und der Körperkraft darstellig zu machen, besonders in gewissen Theilen aufs Große, in die Muskeln legten die Künstler eine schnelle Wirkung und Regung, und in heftigen Handlungen setzten sie alle Triebfedern der Natur in Bewegung. Indem jedoch an demselben Helden eine ganze Reihe unterschiedener, ja entgegengesetzter Zustände vorkommt, so nähern sich die männlichen Formen auch hier wieder häufig den weiblichen. So z. B. am Achilles bei seinem ersten Erscheinen unter den Mädchen des Lykomedes. Hier tritt er nicht in der Heldenstärke auf, die er vor Troja entfaltet, sondern in Weiberkleidern und einem Reize der Gestalt, der das Geschlecht fast zweifelhaft läßt. Auch Herkules ist nicht immer in dem Ernst und der Kraft zu jenen mühseligen Arbeiten, die er verrichtete, dargestellt, sondern ebenso wie er der Omphale dient, so wie auch in der Ruhe der Vergötterung und überhaupt in den mannigfaltigsten Situationen. In anderen Beziehungen haben die Heroen oft wieder die größte Verwandtschaft mit den Gestalten der Götter selbst, Achill z. B. mit Mars, und es ist deshalb die Sache des gründlichsten Studiums, aus der Charakterisirung ganz ohne weitere Attribute gleich die bestimmte Bedeutung einer Statue zu erkennen. Dennoch wissen geübte Kunstkenner selbst aus einzelnen Stücken sogleich auf den Charakter und Form der ganzen Gestalt zu schließen und das Fehlende sich zu ergänzen, woraus man wiederum den feinen Sinn und die

Konſequenz der Individualiſirung in der griechiſchen Kunſt bewundern lernt, deren Meiſter auch den kleinſten Theil dem Charakter des Ganzen angemeſſen zu erhalten und auszuführen verſtanden.

Was die Satyrn und Faunen anbetrifft, ſo iſt in ihren Kreis das hineinverlegt, was von dem hohen Ideal der Götter ausgeſchloſſen bleibt, menſchliches Bedürfniß, Lebensfröhlichkeit, ſinnlicher Genuß, Befriedigung der Begierde und dergleichen mehr. Doch ſind beſonders die jungen Satyrn und Faunen von den Alten meiſt in ſolcher Schönheit der Geſtalt dargeſtellt, daß, wie Winckelmann behauptet (IV. S. 78.), „eine jede Figur derſelben, den Kopf ausgenommen, mit einem Apollo könnte verwechſelt werden, ſonderlich mit demjenigen, welcher Sauroktonos heißt, und einerlei Stand der Beine mit den Faunen hat.“ Am Kopf ſind die Faunen und Satyrn durch die geſpitzten Ohren, die ſtraubigten Haare und kleinen Hörnchen kenntlich.

Zu einem zweiten Kreiſe ſchließt ſich das Menſchliche als ſolches zuſammen. Hieher gehört beſonders die menſchliche Schönheit der Geſtalt, wie ſie ſich in ihrer durchgebildeten Kraft und Geſchicklichkeit in den Kampfſpielen kund giebt; Ringer, Diskuswerfer u. ſ. f. bilden deshalb einen Hauptgegenſtand. In ſolchen Produktionen geht die Skulptur dann ſchon dem mehr Portraitartigen entgegen, in welchem die Alten jedoch, ſelbſt da, wo ſie wirkliche Individuen darſtellten, noch immer das Princip der Skulptur, wie wir es haben kennen lernen, feſtzuhalten verſtanden.

Das letzte Gebiet endlich, das die Skulptur ergreift, iſt die Darſtellung von Thiergeſtalten als ſolchen, beſonders Löwen, Hunden u. ſ. f. Auch in dieſem Felde wußten die Alten das Princip der Skulptur, das Subſtantielle der Geſtalt aufzufaſſen und individuell zu verlebendigen, geltend zu machen, und gelangten darin zu ſolcher Vollkommenheit, daß z. B. die Kuh des Myron berühmter geworden iſt, als ſelbſt ſeine übrigen Werke. Göthe hat ſie in Kunſt und Alterthum (II. Bds. 1ſtes Heft) mit großer Anmuth geſchildert und vorzüglich darauf aufmerkſam gemacht,

daß, wie wir schon oben sahen, solche thierische Funktion wie das Säugen hier nur im Felde des Thierischen vorkommt. Alle Einfälle der Dichter in alten Epigrammen entfernt er, und betrachtet sinnvoll nur die Naivetät der Konception, aus der das vertraulichste Bild entspringt.

c) Zum Schluß dieses Kapitels haben wir jetzt noch von den einzelnen Individuen, zu deren Charakter und Lebendigkeit die so eben angeführten Unterschiede herausgearbeitet werden, einiges Nähere hauptsächlich von der Darstellung der Götter anzuführen.

α. Wie überhaupt, so könnte man zwar auch in Rücksicht auf die geistigen Götter der Skulptur die Meinung geltend machen wollen, die Geistigkeit sei eigentlich die Befreiung von der Individualität, und so müßten auch die Ideale, je idealer und herrlicher, um desto weniger von einander als Individuen unterschieden bleiben; aber die erstaunungswürdig von den Griechen gelöste Aufgabe der Skulptur bestand in dieser Beziehung gerade darin, der Allgemeinheit und Idealität der Götter zum Trotz, ihnen dennoch Individualität und Unterscheidbarkeit erhalten zu haben, wie sehr sich freilich in bestimmten Sphären das Bestreben aufthut, die festen Grenzen aufzuheben, und die besonderen Formen auch in ihrem Uebergange darzustellen. Nimmt man nun ferner die Individualität in der Weise, daß gewissen Gottheiten bestimmte Züge gleichsam wie Portraitzüge eigen waren, so scheint dadurch ein fester Typus an die Stelle lebendiger Production zu treten und der Kunst zu schaden. Dieß ist aber eben so wenig der Fall. Im Gegentheil war die Erfindung in der Individualisirung und Lebendigkeit um so feiner, jemehr ein substantieller Typus derselben zu Grunde lag.

β. Was ferner die einzelnen Götter selbst angeht, so liegt die Vorstellung nahe, daß über allen diesen Idealen ein Individuum als ihr Herrscher stehe. Diese Würde und Hoheit hat vor allem Phidias der Gestalt und dem Ausdruck des Zeus beigelegt, doch

wird der Vater der Götter und Menſchen zugleich mit einem heiteren, gnädigen Blick in thronender Milde hingeſtellt, in männlichem Alter, nicht mit der Wangenfülle der Jugend, ohne jedoch umgekehrt an irgend eine Härte der Form oder Andeutung der Gebrechlichkeit und des Alters anzuſtreifen. Am verwandteſten mit Jupiter in Geſtalt und Ausdruck ſind ſeine Brüder, Neptun und Pluto, deren intereſſante Statuen in Dresden z. B. bei aller Eigenthümlichkeit dennoch verſchieden gehalten ſind; Zeus in der Milde der Hoheit, Neptun wilder, Pluto, der mit dem Serapis der Aegypter zuſammengeht, düſterer, getrübter.

Weſentlicher von Jupiter unterſchieden bleiben Bacchus und Apollo, Mars und Merkur; jene in jugendlicherer Schönheit und Zartheit der Formen, dieſe männlicher, obſchon bartlos; Merkur rüſtiger, ſchlanker, mit beſonderer Feinheit der Geſichtszüge; Mars nicht etwa wie Herkules in der Stärke der Muskeln und übrigen Formen, ſondern als jugendlicher, ſchöner Held in idealer Bildung.

Von den Göttinnen will ich nur der Juno, Pallas, Diana und Venus Erwähnung thun.

Wie Zeus unter den männlichen Gottheiten, ſo hat Juno unter den weiblichen in ihrer Geſtalt und im Ausdruck derſelben die meiſte Hoheit; die großen rundgewölbten Augen ſind ſtolz und gebieteriſch, eben ſo der Mund, der ſie, beſonders im Profil geſehen, ſogleich kenntlich macht. Im Ganzen giebt ſie den Eindruck „einer Königinn, die herrſchen will, verehrt ſeyn und Liebe erwecken muß“ (Winckelmann IV. S. 116.).

Pallas dagegen hat den Ausdruck ſtrengerer Jungfräulichkeit und Züchtigkeit; Zärtlichkeit, Liebe, und jede Art weiblicher Schwäche iſt von ihr ferngehalten, das Auge weniger offen als das der Juno, mäßig gewölbt und in ſtillem Sinnen etwas geſenkt, wie das Haupt, das ſich nicht wie bei der Gattinn des Zeus ſtolz emporrichtet, obſchon es mit einem Helm gewaffnet iſt.

Von der gleichen Jungfräulichkeit der Geſtalt wird Diana

abgebildet, doch mit größerem Reiz begabt, leichter, schlanker, wenn auch ohne Selbstgewißheit und Freude über ihre Anmuth. Sie steht nicht in ruhiger Betrachtung da, sondern ist meist gehend, vorwärtsdringend vorgestellt, mit geradeaus in die Weite schauendem Auge.

Venus endlich, die Göttinn der Schönheit als solcher, ist nebst den Grazien und Horen allein von den Griechen unbekleidet dargestellt worden, wenn auch nicht von allen Künstlern. Bei ihr hat die Nacktheit einen vollwichtigen Grund, weil sie die sinnliche Schönheit und deren Sieg, überhaupt Anmuth, Liebreiz, Zärtlichkeit, durch Geist ermäßigt und erhoben, zum Hauptausdruck hat. Ihr Auge, selbst wo sie ernster und erhabener seyn soll, ist kleiner als bei Pallas und Juno, nicht in der Länge, doch enger durch das untere, in etwas gehobene Augenlied, wodurch das liebäugelnde Schmachten aufs Schönste ausgedrückt ist. Im Ausdruck jedoch ist sie wie in der Gestalt verschieden, bald ernster, mächtiger, bald zierlicher und zärtlicher, bald von reiferem, bald von jugendlicherem Alter. Wie z. B. Winckelmann (IV. S. 112.) die mediceische Venus mit einer Rose vergleicht, die nach einer schönen Morgenröthe beim Aufgang der Sonne aufbricht. Die himmlische Venus dagegen wurde mit einem Diadem, das dem der Juno gleicht, und welches auch die Venus victrix trägt, bezeichnet.

γ. Die Erfindung nun dieser plastischen Individualität, deren ganzer Ausdruck durch die Abstraktion der bloßen Form vollständig bewirkt wird, war in dem gleichen Maaße einer unübertroffenen Vollendung nur bei den Griechen einheimisch, und hat ihren Grund in der Religion selbst. Eine geistigere Religion kann sich mit innerer Betrachtung und Andacht begnügen, so daß für sie Skulpturwerke mehr nur als Luxus und Ueberfluß gelten; eine so sinnlich anschauende aber, wie die griechische, muß immer fortproduciren, indem für sie dieß künstlerische Schaffen und Erfinden eine selbst religiöse Thätigkeit und Ersättigung

und für das Volk die Anſchauung ſolcher Werke nicht eine bloße Betrachtung iſt, ſondern ſelbſt zur Religion und zum Leben gehört. Ueberhaupt thaten die Griechen alles für's Oeffentliche und Allgemeine, in welchem jeder ſeinen Genuß, ſeinen Stolz, ſeine Ehre fand. In dieſer Oeffentlichkeit nun iſt die Kunſt der Griechen nicht bloß ein Schmuck, ſondern ein lebendiges, nothwendig zu befriedigendes Bedürfniß, ähnlich wie zu ihrer Glanzzeit bei den Venetianern die Malerei. Daraus allein können wir uns, bei den Schwierigkeiten der Skulptur, die ungeheure Menge von Bildſäulen, dieſe Wälder von Statuen aller Art erklären, die zu tauſend, zweitauſend in einer Stadt, in Elis, Athen, Korinth und ſelbſt in jeder geringeren Stadt, und ebenſo in Großgriechenland und auf den Inſeln in großer Anzahl ſich befanden.

Drittes Kapitel.

Wir haben uns bis jetzt in unserer Betrachtung zunächst nach den allgemeinen Bestimmungen umgesehn, aus welchen wir den für die Skulptur gemäßesten Inhalt und die demselben entsprechende Form entwickeln konnten. Als diesen Inhalt fanden wir das klassische Ideal, so daß wir zweitens die Art und Weise festzustellen hatten, in welcher die Skulptur unter den besonderen Künsten am geeignetsten sey, das Ideal zu gestalten. Indem nun das Ideal wesentlich nur als Individualität zu fassen ist, so breitet sich nicht nur die innere künstlerische Anschauung zu einem Kreise idealer Gestalten auseinander, sondern auch die äußere Darstellungsweise und Ausführung zu vorhandenen Kunstwerken zerfällt zu besondern Arten der Skulptur. In dieser Rücksicht bleiben uns jedoch noch folgende Gesichtspunkte zu besprechen übrig:

Erstens die Darstellungsweise, welche, in sofern sie an die wirkliche Ausführung geht, entweder einzelne Statuen, oder Gruppen bildet, bis sie endlich im Relief schon zum Princip der Malerei den Uebergang macht;

Zweitens das äußere Material, in welchem diese Unterschiede real werden;

Drittens die geschichtlichen Entwickelungsstufen innerhalb der in den verschiedenen Arten und Materialen vollbrachten Kunstwerke.

1. Die einzelne Statue, die Gruppe und das Relief.

Wie wir bei der Architektur einen wesentlichen Unterschied zwischen selbstständiger und dienender Baukunst machten, so können wir jetzt auch einen ähnlichen Unterschied zwischen solchen Skulpturwerken feststellen, welche selbstständig für sich dastehn, und zwischen solchen, welche mehr nur zur Ausschmückung architektonischer Räume dienen. Für die ersteren ist die Umgebung nichts als ein selber durch die Kunst bereitetes Lokal, während bei den anderen die Beziehung auf das Bauwerk, dessen Schmuck sie bilden, das Wesentliche bleibt, und nicht nur die Form, sondern zum größten Theil auch den Inhalt des Skulpturwerks bestimmt. Im Großen und Ganzen können wir in dieser Rücksicht sagen, daß einzelne Statuen ihrer selbst wegen dastehn, Gruppen dagegen und mehr noch Reliefs sich dieser Selbstständigkeit zu begeben anfangen, und von der Architektur zu den Zwecken dieser Kunst verwendet werden.

a) Was die einzelne Statue anbetrifft, so ist ihre ursprüngliche Aufgabe die echte Aufgabe der Skulptur überhaupt, Tempelbilder zu verfertigen, wie sie in der Halle des Tempels aufgestellt wurden, wo die ganze Umgebung sich auf sie bezog.

α. Hier bleibt die Skulptur in ihrer gemäßesten Reinheit, indem sie die Göttergestalt situationslos, in schöner, einfacher, thatloser Ruhe, oder doch frei, unangefochten, ohne bestimmte Handlung und Verwicklung, wie ich es schon mehrfach geschildert habe, in unbefangenen Situationen ausführt.

β. Das nächste Heraustreten der Gestalt aus dieser strengeren Hoheit oder seligen Versenkung besteht darin, daß in der ganzen Stellung sich der Beginn einer Handlung oder das Ende derselben andeutet, ohne daß dadurch die göttliche Ruhe gestört und die Gestalt in Konflikt und Kampf dargestellt wird. Von dieser Art sind die berühmte mediceische Venus und der Apoll von Belvedere. Zu Lessing's und Winckelmann's Zeit wurde

diesen Statuen als den höchsten Idealen der Kunst eine unbeschränkte Bewunderung gezollt; jetzt sind sie, seitdem man im Ausdruck tiefere und in den Formen lebendigere und gründlichere Werke hat kennen lernen, in ihrem Werthe etwas heruntergedrückt, und man setzt sie in eine schon spätere Zeit, in welcher die Glätte der Ausarbeitung schon das Gefällige und Angenehme im Auge hat, und nicht mehr im strengen echten Styl beharrt. Ein englischer Reisender nennt sogar (Morn. Chron. v. 26. Juli 1825) den Apollo geradezu einen theatralischen Stutzer (a theatrical coxcomb), und der Venus giebt er zwar große Sanftheit, Süße, Symmetrie und schüchterne Grazie zu, aber nur eine fehlerlose Geistlosigkeit, eine negative Vollkommenheit und — a good deal of insipidity. Wir können die Fortbewegung aus jener strengeren Stille und Heiligkeit allgemein so fassen. Die Skulptur ist allerdings die Kunst des hohen Ernstes, aber dieser hohe Ernst der Götter, da dieselben keine Abstraktionen, sondern individuelle Gestaltungen sind, führt ebenso die absolute Heiterkeit, und dadurch den Reflex auf das Wirkliche und Endliche mit sich, in welchem die Heiterkeit der Götter nicht das Gefühl des Versenktseyns in solchen endlichen Gehalt, aber das Gefühl der Versöhnung, der geistigen Freiheit und des Beisichseyns ausdrückt.

γ. Darum hat die griechische Kunst sich in die ganze Heiterkeit des griechischen Geistes ergossen, und ein Wohlgefallen, eine Freude und Beschäftigung an einer unendlichen Menge höchst erfreulicher Situationen gefunden. Denn nachdem sie einmal aus den steiferen Abstraktionen des Darstellens sich zur Hochachtung der lebendigen Individualität, die alles in sich vereinigt, herausgerungen hatte, so ward ihr das Lebendige und Heitere lieb, und die Künstler ergingen sich nun in einer Mannigfaltigkeit von Darstellungen, welche aber nicht in's Peinliche, Grausige, Verschrobene und Quälende abschweifen, sondern in der Gränze harmloser Menschlichkeit bleiben. Die Alten haben nach dieser Seite hin viel

Skulpturwerke von der höchsten Vortrefflichkeit geliefert. Ich will hier von den vielfachen mythologischen Gegenständen scherzhafter, aber ganz reiner heiterer Natur nur die Spiele Amors anführen, welche schon näher an die gewöhnliche Menschlichkeit herantreten, so wie andere, in denen die Lebendigkeit der Darstellung das Hauptinteresse ist, und das Aufgreifen und die Beschäftigung mit solchen Stoffen die Heiterkeit und Harmlosigkeit selbst ausmacht. In dieser Sphäre z. B. waren der Würfelspieler und Trabant des Polyklet so geschätzt, als seine argivische Here; eines gleichen Ruhmes erfreute sich der Diskuswerfer und Läufer des Myron; wie lieblich ferner und gepriesen ist nicht der sitzende Knabe, der sich einen Dorn aus der Ferse zieht, und andere Darstellungen ähnlichen Inhalts kennt man in Menge zum Theil dem Namen nach. Es sind dieß der Natur abgelauschte Momente, die flüchtig vorübergehn, hier aber vom Bildner fixirt erscheinen.

b) Von solchen Anfängen der Richtung nach Außen geht dann die Skulptur zur Darstellung bewegterer Situationen, Konflikte und Handlungen und dadurch zu Gruppen fort. Denn mit der bestimmteren Handlung kommt die konkretere Lebendigkeit zum Vorschein, die sich zu Gegensätzen, Reaktionen und damit auch zu wesentlichen Beziehungen mehrerer Figuren und deren Verschlingung auseinanderbreitet.

α. Das Nächste sind jedoch auch hier bloße ruhige Zusammenstellungen, wie z. B. die zwei kolossalen Rossebändiger, die zu Rom auf dem Monte Cavallo stehn, und auf Kastor und Pollux gedeutet werden. Man schreibt die eine Statue dem Phidias, die andere dem Praxiteles ohne festen Beweis zu, obschon die hohe Vortrefflichkeit der Konception und die zugleich zierliche Gründlichkeit der Ausführung so gewichtige Namen rechtfertigt. Es sind dieß nur freie Gruppen, die noch keine eigentliche Handlung oder Folge derselben ausdrücken, und für die Skulpturdarstellung und öffentliche Aufstellung vor dem Parthenon, wo sie ursprünglich sollen gestanden haben, ganz geeignet sind.

β. Die Skulptur geht nun aber in der Gruppe ebensosehr zweitens zur Darstellung von Situationen, welche Konflikte, zwiespaltige Handlungen, Schmerz, u. s. f. zum Inhalte haben, fort. Hier können wir wieder den echten Kunstsinn der Griechen rühmen, welcher dergleichen Gruppen nicht selbstständig für sich hinstellt, sondern dieselben, da die Skulptur in ihnen aus ihrem eigenthümlichen, und deshalb selbstständigen Bereich herauszutreten anfängt, in nähere Beziehung auf die Architektur brachte, so daß sie zur Ausschmückung architektonischer Räume dienten. Das Tempelbild als einzelne Statue in kampfloser Ruhe und Heiligkeit stand in der innern Zelle, welche dieses Skulpturwerks wegen da war; das äußere Giebelfeld dagegen wurde mit Gruppen ausgeschmückt, die nun bestimmte Handlungen des Gottes darstellten, und daher zu einer bewegteren Lebendigkeit herausgearbeitet werden durften. Von dieser Art ist die berühmte Gruppe der Niobiden. Die allgemeine Form für die Anordnung ist hier durch den Raum, für welchen sie bestimmt war, gegeben. Die Hauptfigur stand in der Mitte und konnte die größte, hervorstechendste Gestalt seyn; die übrigen gegen die spitzen Seitenwinkel des Giebels hin bedurften anderer Stellungen bis zum Liegen.

Von sonstigen bekannten Werken will ich nur noch der Gruppe des Laokoon Erwähnung thun. Sie ist vor vierzig oder fünfzig Jahren ein Gegenstand vieler Untersuchungen und weitläufigen Besprechens gewesen. Besonders wurde es als ein wichtiger Umstand angesehn, ob Virgil seine Beschreibung dieser Scene nach dem Skulpturwerk, oder der Künstler sein Werk nach der virgilischen Schilderung gemacht habe, ob ferner Laokoon schreie, und ob es sich überhaupt schicke, in der Skulptur einen Schrei ausdrücken zu wollen und dergleichen mehr. Mit solchen psychologischen Wichtigkeiten hat man sich ehemals herumgetrieben, weil die Winckelmann'sche Anregung und der echte Kunstsinn noch nicht durchgedrungen waren, und Stubengelehrte ohnehin zu solchen

Erörterungen aufgelegter sind, da ihnen häufig ebensosehr die Gelegenheit, wirkliche Kunstwerke zu sehen, als die Fähigkeit, dieselben in der Anschauung aufzufassen, abgeht. Das Wesentlichste, was bei dieser Gruppe in Betracht kommt, ist, daß bei dem hohen Schmerz, der hohen Wahrheit, dem krampfhaften Zusammenziehn des Körpers, dem Bäumen aller Muskeln, dennoch der Adel die Schönheit erhalten, und zur Grimasse, Verzerrung und Verrenkung auch nicht in der entferntesten Weise fortgegangen ist. Dabei gehört das ganze Werk aber ohne Zweifel dem Geiste des Stoffes, der Künstlichkeit der Anordnung, dem Verständniß der Stellung und der Art der Ausarbeitung nach einer späteren Epoche an, welche die einfache Schönheit und Lebendigkeit schon durch ein gesuchtes Hervorkehren der Kenntnisse im Baue und der Muskulatur des menschlichen Körpers zu überbieten trachtet, und durch eine allzu verfeinerte Zierlichkeit der Bearbeitung zu gefallen sucht. Der Schritt von der Unbefangenheit und Größe der Kunst zur Manier ist hier schon gethan.

γ. Skulpturwerke nun lassen sich in den mannigfaltigsten Lokalen aufstellen; vor Eingängen in Säulenhallen, auf Vorplätzen, Treppengeländern, in Nischen, u. s. f. und eben mit dieser Vielartigkeit des Ortes und der architektonischen Bestimmung, welche ihrerseits wieder einen vielfachen Bezug auf menschliche Zustände und Verhältnisse hat, ändert sich unendlich der Inhalt und Gegenstand der Kunstwerke, der sich in den Gruppen noch mehr dem Menschlichen nähern kann. Doch ist es immer eine mißliche Sache, dergleichen bewegtere, vielgestaltete Gruppen, auch wenn sie keine Konflikte zum Stoff haben, auf die Spitze der Gebäude gegen die freie Luft ohne Hintergrund zu stellen. Bald nämlich ist der Himmel grau, bald blau und blendend hell, so daß die Umrisse der Figuren nicht genau zu sehn sind. Auf diese Umrisse aber, auf die Silhouette kommt es vornehmlich an, indem sie die eigentliche Hauptsache sind, die man erkennt, und die das Uebrige allein verständlich macht. Denn bei einer Gruppe

ſtehen viele Theile der Geſtalten der eine vor dem andern, die Arme z. B. vor dem Leib, ebenſo das Bein einer Figur vor dem anderen. Schon dadurch wird in der Entfernung der Umriß ſolcher Theile undeutlich und unverſtändlich, oder doch viel weniger klar, als der Umriß der Theile, welche ganz frei ſtehn. Man braucht ſich nur eine Gruppe auf Papier gezeichnet vorzuſtellen, ſo daß von einer Figur einige Glieder ſtark und ſcharf hingeſchrieben, andere dagegen nur trübe und unbeſtimmt angedeutet ſind. Dieſelbe Wirkung thut eine Statue, und mehr noch Gruppen, die keinen anderen Hintergrund als die Luft haben, man ſieht dann nur eine ſcharf abgeſchnittene Silhouette, in welcher inwendig nur ſchwächere Andeutungen erkennbar bleiben.

Dieß iſt der Grund, daß z. B. die Viktoria auf dem Brandenburger Thor zu Berlin nicht nur ihrer Einfachheit und Ruhe wegen von ſchöner Wirkung iſt, ſondern ſich auch in Rückſicht auf die einzelnen Figuren genau erkennen läßt. Die Pferde ſtehn weit auseinander, ohne einander zu bedecken, und ebenſo hebt ſich auch die Geſtalt der Viktoria hoch genug über ſie hinaus. Der tieckiſche Apollo dagegen auf ſeinem von Greifen gezogenen Wagen nimmt ſich auf dem Schauſpielhauſe weniger vortrefflich aus, ſo kunſtgerecht ſonſt auch die ganze Konception und Arbeit ſeyn mag. Ich habe durch die Vergünſtigung eines Freundes die Figuren in der Werkſtatt geſehen; man konnte ſich eine herrliche Wirkung verſprechen; ſo wie ſie aber jetzt in der Höhe ſtehen, fällt immer zu viel von dem Umriß einer Geſtalt auf die andere, an welcher derſelbe nun ſeinen Hintergrund hat, und eine um ſo weniger freie, deutliche Silhouette erhält, als den Figuren ſämmtlich die Einfachheit abgeht. Die Greifen, welche ohnehin durch ihre kürzeren Beine nicht ſo hoch und frei als die Pferde daſtehn, haben außerdem Flügel, und Apollo ſeinen Schopf und die Leier im Arm. Dieß alles iſt für den Standort zu viel, und trägt nur zur Unklarheit der Umriſſe bei.

c) Die letzte Darſtellungsweiſe endlich, durch welche die

Skulptur schon einen bedeutenden Schritt gegen das Princip der Malerei hin thut, ist das Relief; zunächst das Haut-Relief, dann das Bas-Relief. Hier ist die Fläche die Bedingung, so daß die Figuren auf ein und demselben Plane stehn, und die räumliche Totalität der Gestalt, von welcher die Skulptur ausgeht, mehr und mehr zu verschwinden anfängt. Das alte Relief nähert sich nun aber der Malerei noch nicht so weit, daß es zu perspektivischen Unterschieden von Vor- und Hintergründen fortschritte, sondern hält an der Fläche als solcher fest, ohne durch die Kunst des Kleinermachens die verschiedenen Gegenstände in räumliche Unterschiede vor und zurücktreten zu lassen. Am liebsten hält sie deshalb die Figuren im Profil, und stellt sie auf der gleichen Fläche nebeneinander. Bei dieser Einfachheit können dann aber sehr verwickelte Handlungen nicht zum Inhalt genommen werden, sondern Handlungen, welche schon in der Wirklichkeit mehr in ein und derselben Linie vor sich gehn, Aufzüge, Opferzüge und dergleichen, Züge olympischer Sieger u. s. f.

Dennoch hat das Relief die größte Mannigfaltigkeit, indem es nicht nur die Friese und Wände der Tempel ausfüllt und verziert, sondern sich nun auch um die Geräthschaften, Opfergefäße, Weihgeschenke, Schaalen, Trinkkrüge, Urnen, Lampen u. s. f. herzieht, Sessel, Dreifüße schmückt, und sich mit verwandten Handwerkskünsten verschwistert. Hier vornehmlich ist es der Witz der Erfindung, der zu den vielfältigsten Gestaltungen und Kombinationen ausläuft, und den eigentlichen Zweck der selbstständigen Skulptur festzuhalten nicht mehr im Stande bleibt.

2. Material der Skulptur.

Indem wir durch die Individualität, welche das Grundprincip der Skulptur abgiebt, überhaupt zur Besonderung sowohl der Kreise des Göttlichen, Menschlichen und der Natur, aus denen die Plastik ihre Gegenstände hernimmt, als auch der Darstellungsweise in einzelnen Statuen, Gruppen und Reliefs fortgetrieben

sind, so haben wir die gleiche Mannigfaltigkeit der Besonderung nun auch in dem Material aufzusuchen, dessen sich der Künstler zu seinen Darstellungen bedienen kann. Denn eine und die andere Art des Inhalts und der Auffassungsweise liegt der einen oder anderen Art des sinnlichen Materials näher, und hat eine geheime Zuneigung und Zusammenstimmung mit demselben.

Als eine allgemeine Bemerkung will ich hier nur anführen, daß die Alten, wie sie in der Erfindung unübertrefflich waren, uns ebenso auch durch die erstaunliche Ausbildung und Geschicklichkeit in der technischen Ausführung in Verwunderung setzen. Beide Seiten sind in der Skulptur gleich schwer, weil ihre Mittel der Darstellung der innern Vielseitigkeit entbehren, welche den übrigen Künsten zu Gebote steht. Die Architektur ist zwar noch ärmer, aber sie hat auch nicht die Aufgabe, den Geist selbst in seiner Lebendigkeit oder das natürlich Lebendige in der für sich unorganischen Materie gegenwärtig zu machen. Diese ausgebildete Geschicklichkeit in der durchgängig vollendeten Behandlung des Materials liegt jedoch im Begriffe des Ideals selbst, da es ein gänzliches Hereintreten in's Sinnliche und die Verschmelzung des Innern mit seinem äußeren Daseyn zum Princip hat. Dasselbe Princip macht sich deshalb auch da geltend, wo das Ideal zur Ausführung und Wirklichkeit gelangt. In dieser Rücksicht dürfen wir uns nicht wundern, wenn behauptet wird, daß die Künstler in den Zeiten der großen Kunstfertigkeit ihre Marmorwerke entweder ohne Modelle in Thon arbeiteten, oder wenn sie dergleichen hatten, doch weit freier und unbefangener dabei zu Werke gingen, „als in unseren Tagen geschieht, wo man streng genommen nur Kopien in Marmor nach vorher in Thon gearbeiteten Originalen, Modelle genannt, liefert." (Winckelm. Werk. Bd. V. S. 389. Anmerk.) Die alten Künstler erhielten sich dadurch die lebendige Begeisterung, welche bei Wiederholungen und Kopien mehr oder weniger immer verloren geht, obschon es sich nicht läugnen läßt, daß hin und wieder einzelne fehlerhafte

Theile selbst bei berühmten Kunstwerken vorkommen, als z. B. Augen, die nicht gleich groß sind, Ohren, von denen das eine niedriger oder höher steht als das andere, Füße von etwas ungleicher Länge und was dergleichen mehr ist. Sie hielten nicht auf die jedesmal strengste Abzirklung in solchen Dingen, wie es die gewöhnliche, aber sich sehr gründlich dünkende Mittelmäßigkeit der Produktion und Kunstrichterschaft, die kein anderes Verdienst hat, zu thun pflegt.

a) Unter den verschiedenartigen Materialen, in welchen die Skulptoren Götterbilder verfertigten, ist eines der ältesten das Holz. Ein Stock, ein Pfosten, auf den oben ein Kopf aufgesetzt wurde, machte den Anfang. Von den frühesten Tempelbildern sind viele aus Holz, doch auch zu Phidias Zeit blieb dieß Material noch in Gebrauch. So bestand z. B. die kolossale Minerva des Phidias zu Platää aus vergoldetem Holze, Kopf, Hände und Füße aus Marmor, (Meyer's Gesch. der bild. Künste bei den Griechen, I. S. 60 flg.) und auch Myron verfertigte noch (Paus. II. 30.) eine Hekate aus Holz mit nur einem Gesicht und einem Leib, und zwar zu Aegina, wo die Hekate am meisten verehrt und ihr jährlich ein Fest gefeiert wurde, das, wie die Aegineten behaupteten, der Thracier Orpheus ihnen gestiftet hatte.

Im Ganzen aber scheint das Holz, wenn es nicht mit Gold oder sonst in anderer Weise überzogen wird, der eigenen Fasern, so wie des Zuges dieser Fasern wegen gegen das Großartige zu sein, und sich mehr zu kleineren Arbeiten zu eignen, zu welchen es im Mittelalter häufig benutzt wurde und auch heute noch angewendet wird.

b) Als das hauptsächlichste weitere Material ist ferner Elfenbein in Verbindung mit Gold, gegossenes Erz und Marmor zu nennen.

α. Elfenbein und Gold benutzte bekanntlich Phidias zu seinen Meisterwerken, wie z. B. zu dem olympischen Jupiter und auch in der Akropolis von Athen zu der berühmten kolossalen

Pallas, welche auf der Hand eine Viktoria, selbst über Lebensgröße, trug. Die nackten Theile des Körpers waren aus Elfenbeinplatten, Gewand und Mantel aus Goldblech gemacht, das abgenommen werden konnte. Diese Art in gelblichem Elfenbein und Gold zu arbeiten, stammt aus der Zeit her, in welcher die Statuen gefärbt wurden, eine Art der Darstellung, welche sich mehr und mehr zur Einfarbigkeit des Erzes oder Marmors aufhob. Das Elfenbein ist ein sehr reinliches Material, glatt, ohne die Körnigkeit des Marmors und dabei kostbar; denn um die Kostbarkeit ihrer Götterstatuen war es den Athenienſern gleichfalls zu thun. Die Pallas zu Platää hatte nur einen Ueberzug von Gold, die zu Athen aber gediegenes Metall. Kolossal und reich zugleich sollten die Statuen seyn. Quatremère de Quincy hat ein Meisterwerk über diese Werke, über die Toreutik der Alten, geschrieben. Toreutik — τορεύειν, τόρευμα — sollte eigentlich von Graben in Metall, Graviren, Einschneiden vertiefter Figuren, wie bei geschnittenen Steinen z. B., gebraucht werden, man wendet τόρευμα aber zur Bezeichnung von ganz- oder halberhabenen Arbeiten in Metall an, die durch Formen und Gießen, nicht durch Graben oder Graviren gefertigt werden, dann auch uneigentlich von erhabenen Figuren auf irdenen Gefäßen, und allgemeiner endlich von Bildnerei in Erzen überhaupt. Quatremère nun hat besonders auch die technische Seite der Ausführung untersucht, und berechnet, wie groß die Platten aus Elephantenzähnen geschnitten werden konnten, und wie viel den kolossalen Dimensionen der Figuren nach dazu gebraucht wurden u. s. f. Nach der anderen Seite aber ist er gleichmäßig bemüht gewesen, aus den Angaben der Alten eine Zeichnung der sitzenden Gestalt des Jupiter, und besonders des großen Stuhls mit den kunstreichen Basreliefs wiederherzustellen, und so in jeder Beziehung eine Vorstellung von der Pracht und Vollendung des Werks zu geben.

Im Mittelalter ist das Elfenbein hauptsächlich zu kleineren Werken der verschiedensten Art gebraucht worden, Christus am

Kreuz, Maria u. s. f.; ohnehin zu Trinkgeschirren mit Darstellungen von Jagden und sonstigen Scenen, wobei das Elfenbein seiner Glätte und Härte wegen noch vor dem Holze viele Vortheile hat.

β. Das beliebteste und am weitesten verbreitete Material aber bei den Alten war das Erz, in dessen Guß sie es bis zur höchsten Meisterschaft zu bringen wußten. Vornehmlich zur Zeit des Myron und Polyklet wurde es allgemein zu Götterstatuen und anderen Arten von Skulpturwerken gebraucht. Die dunklere, unbestimmtere Farbe, der Glanz, die Glätte des Erzes überhaupt hat noch nicht die Abstraktion des weißen Marmors, sondern ist gleichsam wärmer. Das Erz, dessen sich die Alten bedienten, war Theils Gold und Silber, Theils Kupfer in vielfachen Mischungen. So ist z. B. das sogenannte korinthische Erz eine eigene Mischung, welche bei dem Brande von Korinth aus dem unerhörten Reichthum dieser Stadt an Statuen und Geräthen von Erz entstand. Mummius ließ viele Statuen auf Schiffen fortschleppen, wobei denn der ehrliche Mann, der sehr viel auf diesen Schatz hielt, voll Sorge, denselben sicher nach Rom zu bringen, ihn den Schiffern unter Androhung der Strafe, sie müßten gleiche Statuen, wenn sie verloren gingen, wieder schaffen, anempfahl.

Im Erzgießen nun erlangten die Alten eine unglaubliche Meisterschaft, durch welche es ihnen möglich wurde, eben so fest als dünn zu gießen. Man kann dieß zwar als etwas bloß Technisches ansehn, das mit dem eigentlich Künstlerischen nichts zu schaffen habe, aber jeder Künstler arbeitet in einem sinnlichen Stoff, und es ist die Eigenheit des Genies, dieses Stoffes vollständig Meister zu werden, so daß die Geschicklichkeit und Fertigkeit im Technischen und Handwerksmäßigen eine Seite des Genies selbst ausmacht. Bei dieser Virtuosität im Gießen kam ein solches Skulpturwerk wohlfeiler zu stehn, und konnte schneller gefördert werden, als die Ausmeißelung von Marmorstatuen. Ein zweiter Vortheil, welchen die Alten durch ihre Meisterschaft im Guß zu

erreichen verstanden, war die Reinheit des Gusses, die sie so weit trieben, daß ihre erzene Statuen gar nicht ciselirt werden brauchten, und deshalb auch in den feineren Zügen nichts verloren, was beim Ciseliren sonst nie ganz zu vermeiden ist. Betrachten wir nun die ungeheure Menge von Kunstwerken, welche mit aus dieser Leichtigkeit und Meisterschaft im Technischen entsprangen, so müssen wir in das größte Erstaunen gerathen und zugeben, daß der Kunstsinn der Skulptur ein eigener Trieb und Instinkt des Geistes sey, der gerade in solchem Maaße und solcher Verbreitung nur zu einer Zeit unter einem Volke existiren konnte. Im ganzen preußischen Staate z. B. kann man noch heutigen Tages die Erzstatuen sehr gut zählen, die einzige bronzene Kirchenthür giebt es in Gnesen, und außer dem Berliner und Breslauer Standbilde Blücher's und dem Luther zu Wittenberg nur wenige bronzene Statuen in Königsberg und Düsseldorf. (Geschrieben 1829.)

Der sehr verschiedene Ton und die unendliche Bildsamkeit und Flüssigkeit gleichsam dieses Materials, das sich mit allen Arten der Darstellung vertragen kann, erlaubt nun der Skulptur zu verschiedenartigster Mannigfaltigkeit von Produktionen überzugehn, und den so gefügigen sinnlichen Stoff einer Menge von Einfällen, Artigkeiten, Gefäßen, Zierrathen, anmuthigen Kleinigkeiten anzupassen. Der Marmor dagegen hat eine Gränze seines Gebrauchs in Darstellung von Gegenständen und in Größe derselben, wie er z. B. Urnen und Vasen mit Basreliefs in einem gewissen Maaßstabe noch liefern kann. Für kleinere Gegenstände aber wird er untauglich. Dagegen schließt das Erz, das nicht nur in Formen gegossen, sondern auch geschlagen und gravirt werden kann, fast keine Art und Größe der Darstellung aus.

Als ein näheres Beispiel läßt sich hier der Münzkunst sachgemäß Erwähnung thun. Auch in ihr haben die Alten vollendete Meisterwerke der Schönheit geliefert, obschon sie in dem technischen Theil des Prägens gegen die heutige Ausbildung des

Maschinenwesens noch weit zurückstanden. Die Münzen wurden nicht eigentlich geprägt, sondern aus fast kugelförmigen Metallstücken geschlagen. Seinen Gipfel erreichte dieser Zweig der Kunst zur Zeit Alexanders; die römischen Kaisermünzen verschlechtern sich schon; in unserer Zeit ist besonders Napoleon in seinen Münzen und Medaillen die Schönheit der Alten wieder zu erneuern bemüht gewesen, und sie sind von großer Vortrefflichkeit; in anderen Staaten aber bleibt meist der Metallwerth und die Richtigkeit die Hauptrücksicht beim Prägen der Münzen.

γ. Das letzte der Skulptur vorzüglich entsprechende Material endlich ist der Stein, der für sich schon die Objektivität des Bestehens und der Dauer hat. Die Aegypter bereits meißelten ihre Skulpturkolosse mit größter Mühseligkeit der Arbeit aus dem härtesten Granit, Sienit, Basalt u. s. f.; am unmittelbarsten aber stimmt der Marmor, in seiner weichen Reinheit, Weiße, so wie in seiner Farblosigkeit und Milde des Glanzes mit dem Zwecke der Skulptur zusammen, und erhält besonders durch das Körnige und das leise Hindurchscheinen des Lichts einen großen Vorzug vor der kreidehaften todten Weiße des Gypses, der zu hell ist und die feineren Schattirungen leicht überblendet. Die vorzugsweise Anwendung des Marmors finden wir bei den Alten erst in einer spätern Epoche, zur Zeit nämlich des Praxiteles und Skopas, welche in Marmorstatuen die anerkannteste Meisterschaft errangen. Phidias arbeitete zwar auch in Marmor, doch größtentheils nur Kopf, Füße und Hände; Myron und Polyklet bedienten sich hauptsächlich des Erzes; Praxiteles und Skopas hingegen suchten die Farbe, dieß der abstrakten Skulptur Heterogene, zu entfernen. Allerdings läßt sich nicht läugnen, daß die reine Schönheit des Skulpturideals sich ebenso vollständig in Erz wie in Marmor ausführen lasse, wenn aber, wie dieß bei Praxiteles und Skopas der Fall war, die Kunst der milderen Anmuth und Lieblichkeit der Gestalt zuzuschreiten beginnt, so zeigt sich der Marmor als das gemäßere Material. Denn der Marmor

(Meyer's Geſch. der bild. Künſte bei den Griechen, I. S. 279.) „befördert vermittelſt ſeiner Durchſichtigkeit das Weiche der Umriſſe, ihr ſanftes Verlaufen und lindes Zuſammenſtoßen; desgleichen erſcheint die zarte, künſtliche Vollendung an der milden Weiße des Steins viel deutlicher, als ſelbſt am edelſten Erz je geſchehen kann, welches, je ſchöner es grünlich anläuft, deſto mehr ruheſtörende Glanzlichter und Widerſcheine verurſacht." Ebenſo war die ſorgfältige Rückſicht, welche zu dieſer Zeit auch in der Skulptur auf Licht und Schatten genommen wurde, deſſen Nüancen und feinere Unterſchiede der Marmor ſichtbarer macht als das Erz, ein neuer Grund, dieß Geſtein dem Gebrauch des Metalls vorzuziehn.

c) Dieſen vornehmlichſten Arten des Materials haben wir zum Schluß noch Edelſteine und Glas beizugeſellen.

Die alten Gemmen, Kameen und Paſten ſind unſchätzbar, indem ſie uns im kleinſten Maaßſtabe dennoch in höchſter Vollendung den ganzen Umkreis der Skulptur, von der einfachen Göttergeſtalt an, durch die mannigfaltigſten Arten der Gruppirung hindurch bis zu allen möglichen Einfällen im Heitern und Artigen hin, wiederholen. Doch macht Winckelmann in Betreff der Stoſchiſchen Sammlung die Bemerkung: (Bd. III. Vorr. XXVII.) „ich kam hier zuerſt auf die Spur einer Wahrheit, die mir nachher in Erklärung der ſchwerſten Denkmale von großem Nutzen geweſen, und dieſe beſtehet in dem Satze, daß auf geſchnittenen Steinen ſowohl, als in erhabenen Arbeiten die Bilder ſehr ſelten von Begebenheiten genommen ſind, die nach dem trojaniſchen Kriege, oder nach der Rückkehr des Ulyſſes in Ithaka vorgefallen, wenn man etwa die Herakliden oder Abkömmlinge des Herkules ausnimmt: denn die Geſchichte derſelben gränzet noch mit der Fabel, die der Künſtler eigener Vorwurf. Es iſt mir jedoch nur ein einziges Bild der Geſchichte der Herakliden bekannt."

Was erſtens die Gemmen betrifft, ſo zeigen die echten und vollendeteren Figuren von höchſter Schönheit, wie organiſche

Naturwerke, und können doch durch die Lupe betrachtet werden, ohne von der Reinheit ihrer Züge zu verlieren. Ich führe dieß nur deshalb an, weil die Kunsttechnik hier beinahe zu einer Kunst des Gefühls wird, indem der Künstler nicht wie der Bildhauer mit dem Auge seinem Thun zusehn und es damit regieren kann, sondern es fast im Gefühl haben muß. Denn er hält den auf Wachs geklebten Stein gegen kleine scharfe, durch ein Schwungrad gedrehte Rädchen, und läßt so die Formen ausschürfen. In dieser Weise ist es der Getastsinn, der die Konception, die Intention der Striche und Zeichnung inne hat und so vollkommen dirigirt, daß man bei diesen Steinen, wenn man sie durchs Licht sieht, eine erhobene Arbeit vor sich zu haben glaubt. —

Von entgegengesetzter Art zweitens sind die Kameen, welche die Gestalten erhaben aus dem Stein herausgeschnitten darstellen. Besonders der Onyx wurde hiezu als Material benutzt, wobei die Alten die verschieden gefärbten Lagen, besonders die weißliche und gelbbräunliche, mit Sinn und Geschmack geistreich hervorzuheben verstanden. Aemilius Paulus hat eine große Menge solcher Steine und kleinen Gefäße mit nach Rom geschleppt.

Bei den Darstellungen in diesen vielfachen Arten des Materials nun haben die griechischen Künstler keine erdichteten Situationen zu Grunde gelegt, sondern ihren Stoff jedesmal, außer Bacchanalen und Tänzen, aus den Göttermythen und Sagen geschöpft, und selbst bei Urnen und Darstellungen von Leichenbegängnissen bestimmte Bezüge vor Augen gehabt, welche im Verhältniß zu dem Individuum standen, das durch dieses Begängniß geehrt werden sollte. Das ausdrücklich Allegorische dagegen gehört dem echten Ideal nicht an, sondern kommt mehr erst in der neuern Kunst zum Vorschein.

3. Historische Entwickelung der Skulptur.

Wir haben bisher die Skulptur durchweg als den gemäßesten

Ausdruck des klassischen Ideals betrachtet. Das Ideal nun aber hat nicht nur in sich selbst eine Fortentwickelung, durch welche es sich aus sich heraus zu dem macht, was es seinem Begriffe nach ist, und ebenso über dieß Zusammenstimmen mit seiner eigenen wesentlichen Natur fortzugehn beginnt, sondern, wie wir bereits im zweiten Theile beim Verlauf der besonderen Kunstformen sahen, erhält es auch außerhalb seiner in der symbolischen Darstellungsweise eine Voraussetzung, welche es, um überhaupt schon Ideal zu seyn, überschreiten muß, so wie eine weitere Kunst, die romantische, von welcher es selber überschritten wird.

Beide Kunstformen, die symbolische wie die romantische, ergreifen nun gleichfalls als Element ihrer Darstellung die menschliche Gestalt, deren räumliche Form sie festhalten und deshalb in Weise der Skulptur sichtbar herausstellen. Wir haben deshalb, wenn es darauf ankommt, auch der historischen Entwickelung Erwähnung zu thun, nicht nur von griechischer und römischer, sondern ebenso auch von orientalischer und christlicher Skulptur zu sprechen. Doch waren es unter den Völkern, bei denen das *Symbolische* den Grundtypus ihrer Kunstproduktionen ausmachte, vornehmlich nur die Aegypter, welche für ihre Götter anfingen, die aus dem bloßen Naturdaseyn sich herausringende menschliche Gestalt anzuwenden, so daß wir bei ihnen hauptsächlich, da sie überhaupt ihren Anschauungen im Materiellen als solchen eine Kunstexistenz gaben, auch der Skulptur begegnen. Verbreiteter dagegen und von reichhaltigerer Entwickelung ist die christliche Skulptur, sowohl in ihrem eigentlich romantischen mittelaltrigen Charakter, als auch in ihrer weiteren Ausbildung, in welcher sie sich näher wieder dem Princip des klassischen Ideals anzuschließen, und somit das specifisch Skulpturmäßige herzustellen bestrebt ist.

Nach diesen Gesichtspunkten will ich zum Schluß dieses ganzen Abschnitts *erstens* noch Einiges von der *ägyptischen* Skulptur im Unterschiede der griechischen und als Vorstufe des echten Ideals anführen.

Ein zweites Stadium bildet sodann die eigenthümliche Fortbildung der griechischen Skulptur, der die römische sich anschließt. Hier werden wir jedoch hauptsächlich auf die Stufe zu blicken haben, welche der eigentlich idealen Darstellungsweise vorangeht, da wir die ideale Skulptur selbst in dem zweiten Kapitel bereits weitläufiger betrachtet haben.

Drittens bleibt uns dann nur noch übrig, das Princip für die christliche Skulptur in der Kürze anzugeben. Doch kann ich mich in dieser Rücksicht überhaupt nur auf das Allgemeinste einlassen.

a) Wenn wir historisch in Griechenland die klassische Kunst der Skulptur aufzusuchen im Begriff sind, so begegnet uns, ehe wir bei diesem Ziel anlangen, sogleich die ägyptische Kunst auch als Skulptur, und zwar nicht nur in Rücksicht auf die großen, von der höchsten Technik und Ausarbeitung zeugenden Werke in einem ganz eigenthümlichen Kunststyl, sondern auch als ein Ausgangspunkt und Quelle für die Formen der griechischen Plastik. Daß dieß Letztere auch der wirklichen Geschichte nach als eine äußerliche Berührung, ein Aufnehmen und Lernen von Seiten griechischer Künstler der Fall sey, muß in Betreff auf die Bedeutung der dargestellten Götterbilder auf dem Felde der Mythologie, in Ansehung der künstlerischen Behandlungsweise durch die Kunstgeschichte ausgemacht werden. Der Zusammenhang der griechischen und ägyptischen Vorstellungen von den Göttern ist durch Herodot beglaubigt und erwiesen, den äußeren Zusammenhang der Kunst glaubt Creuzer besonders in den Münzen am sichtbarsten zu finden, und hält vornehmlich viel auf alt-attische Münzen. Er zeigte mir eine, die er besaß, und in welcher allerdings das Gesicht, ein Profil, ganz den Schnitt der Physiognomien ägyptischer Bilder hatte. (1821.) Doch dieß rein Historische können wir hier auf sich beruhn lassen, und haben nur darauf zu sehn, ob statt dessen ein innerer nothwendiger Zusammenhang aufzuzeigen ist. Diese Nothwendigkeit habe ich schon oben berührt.

Dem Ideal, der vollkommenen Kunſt, muß die unvollkommene vorausgehn, durch deren Negation, d. h. durch Abſtreifung der ihr noch anklebenden Mängel das Ideal erſt zum Ideal wird. In dieſer Beziehung hat die klaſſiſche Kunſt allerdings ein Werden, das jedoch außerhalb ihrer ein ſelbſtſtändiges Daſeyn erhalten muß, da ſie als klaſſiſche alle Bedürftigkeit, alles Werden hinter ſich haben und in ſich vollendet ſeyn muß. Dieß Werden als ſolches nun beſteht darin, daß der Gehalt der Darſtellung erſt dem Ideal beginnt entgegenzugehn, doch einer idealen Auffaſſung unfähig bleibt, indem er noch der ſymboliſchen Anſchauung angehört, welche das Allgemeine der Bedeutung und die individuelle anſchaubare Geſtalt noch nicht in Eins zu bilden im Stande iſt. Daß die ägyptiſche Skulptur ſolch einen Grundcharakter hat, iſt das Einzige, was ich hier kurz andeuten will.

α. Das Nächſte, deſſen zu erwähnen wäre, iſt der Mangel an innerer, ſchöpferiſcher Freiheit, aller Vollendung der Technik zum Trotz. Die griechiſchen Skulpturwerke gehn aus der Lebendigkeit und Freiheit der Phantaſie hervor, welche die vorhandenen religiöſen Vorſtellungen zu individuellen Geſtalten umſchafft, und ſich in der Individualität dieſer Produktion ihre eigene ideale Anſchauung und klaſſiſche Vollendung objektiv macht. Die ägyptiſchen Götterbilder dagegen behalten einen ſtatariſchen Typus; wie ſchon Plato (de leg. lib. II. ed. Bekk. III. 2. p. 239.) ſagt, die Darſtellungen waren von Alters her von den Prieſtern beſtimmt, und weder den Malern noch andern Meiſtern in Figuren war es erlaubt, Neues zu machen, noch etwas anderes zu erfinden, als das Heimiſche, Urväterliche, noch iſt es itzt erlaubt. Du wirſt daher finden, daß was vor einer Myriade von Jahren (und zwar nicht Myriade, wie man ſo zu ſagen pflegt, ſondern wirklich ſo viel) gemacht oder gebildet worden iſt, weder ſchöner noch häßlicher iſt, als das heutigen Tages Gearbeitete. — Mit dieſer ſtatariſchen Treue war der Umſtand verbunden, daß in Aegypten, wie aus Herodot (II. c. 167.) hervorgeht, die Künſtler nur geringer

Achtung genoſſen, und mit ihren Kindern allen andern Bürgern nachſtehn mußten, die keine Kunſtgewerbe trieben. Außerdem wird die Kunſt hier nicht aus freiem Antriebe gehandhabt, ſondern bei der Herrſchaft der Kaſten folgte der Sohn dem Vater nicht nur überhaupt in Rückſicht auf ſeinen Stand, ſondern auch in der Art der Ausübung ſeines Gewerbes und ſeiner Kunſt, und einer ſetzte den Fuß in die Spur des anderen, ſo daß, wie ſchon Winckelmann ſich ausdrückt, (Bd. III. B. 2. K. 1. S. 74.) „niemand ſcheinet einen Fußſtapfen gelaſſen zu haben, welcher deſſen eigener heißen konnte.“ Dadurch erhielt ſich die Kunſt in dieſer feſten Ungebundenheit des Geiſtes, mit welcher die Beweglichkeit des freien, künſtleriſchen Genies, der Trieb nicht der äußeren Ehre und Belohnung, aber der höhere Trieb verbannt iſt, Künſtler zu ſeyn, d. h. nicht als Handwerker auf mechaniſche, abſtrakt allgemeine Weiſe nach fertig vorhandenen Formen und Regeln zu arbeiten, ſondern die eigene Individualität in ſeinem Werke, als der eigenen ſpecifiſchen Schöpfung, zu erblicken.

β. Was nun zweitens die Kunſtwerke ſelbſt betrifft, ſo giebt Winckelmann, deſſen Schilderungen auch hier wiederum große Feinheit der Beobachtung und Unterſcheidung beweiſen, den Charakter der ägyptiſchen Skulptur in den Hauptzügen folgendermaßen an. (Bd. III. B. 2. K. 2. S. 77—84.)

Im Allgemeinen geht der ganzen Geſtalt und ihren Formen die Grazie und Lebendigkeit ab, welche durch den eigentlich organiſchen Schwung der Linien hervorkommt; die Umriſſe ſind gerade und in wenig ausſchweifenden Linien, die Stellung erſcheint gezwungen und ſteif, die Füße dicht aneinander gedrängt, und wenn ſie bei ſtehenden Figuren auch der eine vor den andern geſetzt ſind, bleiben ſie doch von gleicher Richtung und ſind nicht auswärts gekehrt; ebenſo hangen die Arme an männlichen Figuren, gerade und feſt angedrückt, am Leibe herunter. Die Hände, ſagt Winckelmann ferner, haben eine Form, wie an Menſchen, welche nicht übel gebildete Hände verdorben oder vernachläßigt

haben, die Füße aber sind platter und ausgebreiteter, die Zehen gleich lang und die kleine Zehe weder gekrümmt noch einwärts gebogen, sonst jedoch Hände, Nägel, Zehen nicht übel gestaltet, wenn auch an Fingern und Zehen die Gelenke nicht angedeutet werden; wie denn auch an allen übrigen nackten Theilen die Muskeln und Knochen wenig, Nerven und Adern gar nicht bezeichnet sind, so daß im Detail, ohngeachtet der mühevollen und geschickten Ausführung, doch diejenige Art der Ausarbeitung fehlt, welche der Gestalt erst die eigentliche Beseelung und Lebendigkeit ertheilt. Die Kniee dagegen, die Knöchel und der Ellenbogen zeigen sich, wie in der Natur, erhaben. Männliche Figuren zeichnen sich besonders durch einen ungewöhnlich schmalen Leib über den Hüften aus, der Rücken wird wegen der Säule, an welche die Statuen gelehnt und mit derselben aus einem Stücke gearbeitet sind, nicht sichtbar.

Mit dieser Unbeweglichkeit nun, die nicht etwa als bloße Ungeschicklichkeit der Künstler, sondern als ursprüngliche Anschauung von den Götterbildern und ihrer geheimnißtiefen Ruhe anzusehn ist, verbindet sich zugleich die Situationslosigkeit und der Mangel an jeder Art der Handlung, welche sich in der Skulptur durch Stellung und Bewegung der Hände, durch Gebehrde und Ausdruck der Züge kund giebt. Denn wir finden zwar unter den ägyptischen Darstellungen an Obelisken und Wänden viel bewegte Figuren, doch nur als Reliefs und meist bemalt.

Um noch einiges Nähere anzuführen, so liegen die Augen nicht etwa, wie im griechischen Ideal, tief, sondern stehen im Gegentheil fast mit der Stirne gleich, und sind platt und schräg gezogen, die Augenbrauen, Augenlieder und Ränder der Lippen sind meist durch eingegrabene Linien angegeben, oder die Brauen durch einen erhobenern Streifen bezeichnet, der bis in die Schläfe reicht und dort eckigt abgeschnitten ist. Was hier also vor Allem fehlt, ist das Hervorstehen der Stirn, und damit zugleich bei ungewöhnlich hochstehenden Ohren und eingebogenen Nasen, wie

in der gemeinen Natur das Zurücktreten der Backenknochen, die im Gegentheil ſtark angedeutet und herausgehoben ſind, wogegen das Kinn immer zurückgezogen und klein iſt, der ſtreng verſchloſſene Mund ſeine Winkel, ſtatt unterwärts, mehr aufwärts zieht, und die Lippen nur durch einen bloßen Einſchnitt von einander geſondert erſcheinen. Im Ganzen mangelt daher den Geſtalten nicht nur die Freiheit und Lebendigkeit, ſondern dem Kopfe vornehmlich der Ausdruck der Geiſtigkeit, indem das Thieriſche vorwaltet, und dem Geiſte zu ſelbſtſtändiger Erſcheinung herauszutreten noch nicht vergönnt.

Thiere dagegen ſind, nach Winckelmann's Bericht, mit vielem Verſtändniſſe und einer zierlichen Mannigfaltigkeit ſanft ablenkender Umriſſe und flüſſig unterbrochener Theile ausgeführt, und wenn ſich ſchon in den menſchlichen Geſtalten das geiſtige Leben noch von dem animaliſchen Typus nicht befreit und zum Ideal mit dem Sinnlichen und Natürlichen in neuer, freier Weiſe nicht verſchmelzt hat, ſo zeigt ſich die ſpecifiſch ſymboliſche Bedeutung ſowohl der menſchlichen als auch der thieriſchen Geſtalten ausdrücklich in jenen auch durch die Skulptur dargeſtellten Gebilden, in welchen menſchliche und thieriſche Formen in eine räthſelhafte Verbindung treten. —

γ. Die Kunſtwerke, welche dieſen Charakter noch an ſich tragen, bleiben deshalb auf einer Stufe ſtehen, die den Bruch von Bedeutung und Geſtalt noch nicht überwunden hat, weil für ſie die Bedeutung noch das Hauptſächliche iſt, und es daher mehr auf die Vorſtellung derſelben in ihrer Allgemeinheit, als auf die Einlebung in eine individuelle Geſtalt und auf den Genuß der künſtleriſchen Anſchauung ankommt.

Die Skulptur geht hier noch aus dem Geiſte eines Volkes hervor, von dem man einerſeits ſagen kann, daß es erſt bis zum Bedürfniß des Vorſtellens hindurchgegangen ſey, indem es ſich damit begnügt, in dem Kunſtwerke das angedeutet zu finden, was in der Vorſtellung, und hier zwar, was in der

religiösen Vorstellung liegt. Wir dürfen deshalb die Aegypter, wie weit sie es auch in dem Fleiße und der Vollendung der technischen Ausführung gebracht haben, dennoch in Betreff der Skulptur noch ungebildet nennen, in sofern sie für ihre Gestalten noch nicht die Wahrheit, Lebendigkeit und Schönheit fordern, durch die das freie Kunstwerk beseelt wird. Allerdings bleiben die Aegypter andererseits nicht bei der bloßen Vorstellung und deren Bedürfnissen stehn, sondern gehen auch zur Anschauung und Veranschaulichung menschlicher und thierischer Gestalten fort, ja sie wissen sogar die Formen, die sie wiedergeben, ohne Verzerrung, klar, in richtigen Verhältnissen aufzufassen und hinzustellen, aber sie hauchen ihnen weder das Leben ein, welches die menschliche Gestalt sonst schon in der Wirklichkeit hat, noch das höhere Leben, durch welches sich ein Wirken und Weben des Geistes in diesen ihm angemessen gemachten Formen ausdrücken könnte. Ihre Werke zeigen im Gegentheil nur einen lebloseren Ernst, ein unaufgeschlossenes Geheimniß, so daß die Gestalt nicht ihr eigenes individuelles Inneres, sondern eine ihr noch fremde weitere Bedeutung ahnen lassen soll. Um nur ein Beispiel anzuführen, so ist eine häufig wiederkehrende Figur die Isis, welche den Horus auf den Knien hält. Hier haben wir, äußerlich genommen, denselben Gegenstand, wie in der christlichen Kunst Maria mit dem Kinde. In der ägyptischen symmetrischen, geradlinigen, unbeweglichen Stellung aber zeigt sich, wie neuerdings gesagt ist, (Cours d'Archéologie par Raoul-Rochette, 1 — 12me leçon. Paris 1828; Kunstbl. Nr. 8. zum Morgenbl. 1829.) „weder eine Mutter, noch ein Kind; keine Spur von Neigung, von Lächeln oder Liebkosung, kurz nicht der geringste Ausdruck irgend einer Art. Ruhig, unrührbar, unerschüttert ist diese göttliche Mutter, die ihr göttliches Kind säugt, oder vielmehr, es ist weder Göttinn, noch Mutter, noch Sohn, noch Gott; es ist nur das sinnliche Zeichen eines Gedankens, der keines Affekts und keiner Leidenschaft fähig ist, nicht die wahre Darstellung einer wirklichen

Handlung, noch weniger der richtige Ausdruck eines natürlichen Gefühls."

Dieß eben macht den Bruch von Bedeutung und Daſeyn und die Bildungsloſigkeit für die Kunſtanſchauung bei den Aegyptern aus. Ihr innerer, geiſtiger Sinn iſt noch ſo verdumpft, daß er nicht das Bedürfniß der Präciſion einer wahren und lebendigen, bis zur Beſtimmtheit durchgeführten Darſtellung hegt, zu welcher das anſchauende Subjekt nichts hinzuzuthun, ſondern ſich nur, da vom Künſtler alles gegeben iſt, empfangend und reproducirend zu verhalten braucht. Es muß ſchon ein höheres Selbſtgefühl der eigenen Individualität, als die Aegypter es haben, erwacht ſeyn, um ſich nicht mit dem Unbeſtimmten und Obenhinnigen in der Kunſt zu begnügen, ſondern den Anſpruch auf Verſtand, Vernünftigkeit, Bewegung, Ausdruck, Seele und Schönheit bei Kunſtwerken geltend zu machen.

b) Dieß Selbſtgefühl ſehen wir in Betreff der Skulptur vollſtändig zuerſt bei den Griechen lebendig werden, und finden dadurch alle die Mängel dieſer ägyptiſchen Vorſtufe getilgt. Doch haben wir in der Fortentwickelung nicht etwa einen gewaltſamen Sprung von den Unvollkommenheiten einer noch ſymboliſchen Skulptur zur Vollendung des klaſſiſchen Ideals zu machen, ſondern das Ideal hat, wie ich ſchon mehrfach ſagte, in ſeinem eigenen Bereiche, wenn auch auf eine höhere Stufe erhoben, das Mangelhafte, wodurch es zunächſt an der Vollendung verhindert wird, abzuſtreifen.

α. Als ſolcher Anfänge innerhalb der klaſſiſchen Skulptur ſelbſt will ich hier der ſogenannten Aegineten und der altetruriſchen Kunſtwerke ganz kurz Erwähnung thun.

Dieſe beiden Stufen oder Style gehen ſchon über denjenigen Standpunkt hinaus, der ſich, wie bei den Aegyptern, begnügt, die zwar nicht naturwidrigen, aber doch unlebendigen Formen ganz ſo zu wiederholen, wie er ſie von Anderen empfangen hat, und zufrieden iſt, für die Vorſtellung eine Geſtalt hinzuſtellen, aus

welcher die Vorstellung sich ihren eigenen religiösen Inhalt abstrahiren und sich desselben erinnern könne, nicht aber für die Anschauung in einer Weise zu arbeiten, durch welche sich das Werk als die eigene Konception und Lebendigkeit des Künstlers darthut.

Ebensosehr aber dringt diese eigene Vorstufe der idealen Kunst noch nicht bis zum wirklich Klassischen hindurch, weil sie sich einerseits noch im Typischen und dadurch Unlebendigen befangen zeigt, andererseits zwar der Lebendigkeit und Bewegung entgegengeht, doch zunächst nur die Lebendigkeit des Natürlichen selbst statt jener geistbeseelten Schönheit erreichen kann, welche das Leben des Geistes in der Lebendigkeit seiner Naturgestalt ungetrennt darstellt, und die individuellen Formen dieser schlechthin vollbrachten Einigung gleichmäßig aus der Anschauung des Vorhandenen als aus der freien Schöpfung des Genius nimmt. —

Mit den äginetischen Kunstwerken, über welche man gestritten hat, ob sie der griechischen Kunst angehörten oder nicht, ist man erst in neuester Zeit näher bekannt geworden. Man muß bei ihnen sogleich in Ansehung der künstlerischen Darstellung den Kopf und die übrigen Glieder wesentlich unterscheiden. Der ganze Körper nämlich mit Ausnahme des Kopfs zeugt von der treusten Auffassung und Nachbildung der Natur. Selbst die Zufälligkeiten der Haut sind nachgeahmt und mit einer bewundrungswürdigen Behandlung des Marmors vortrefflich ausgeführt, die Muskeln stark herausgehoben, das Knochengerüst des Körpers bezeichnet, die Gestalten bei strenger Zeichnung gedrungen, doch mit solcher Kenntniß des menschlichen Organismus wiedergegeben, daß die Figuren dadurch bis zur Täuschung lebendig erscheinen, ja daß man sich, nach Wagner's Bericht (über die ägin. Bildwerke mit kunstgeschichtl. Anmerk. von Schelling. 1817) fast davor entsetzt und sich scheut, sie anzurühren.

Dagegen ist bei der Bearbeitung der Köpfe auf getreue Darstellung der Natur gänzlich Verzicht geleistet; ein gleichförmiger

Schnitt der Geſichter geht bei aller Verſchiedenheit der Handlung, Charaktere, Situationen durch alle Köpfe hindurch, die Naſen ſind ſpitz, die Stirn liegt noch zurück, ohne frei und gerade aufzuſteigen, die Ohren ſtehen hoch, die langgeſchlitzten Augen ſind flach und ſchief geſtellt, der geſchloſſene Mund endet in aufwärts gezogenen Winkeln, die Wangen ſind flach gehalten, doch das Kinn iſt ſtark und eckigt. Ebenſo wiederkehrend iſt die Form der Haare und das Gefältel der Gewänder, in welchen das Symmetriſche, das ſich auch in der Stellung und Gruppirung vornehmlich geltend macht, und dann eine eigenthümliche Art der Zierlichkeit vorherrſchen. Man hat dieſe Gleichförmigkeit Theils auf eine unſchöne Auffaſſung nationaler Züge geſchoben, Theils daraus hergeleitet, daß die Ehrfurcht vor dem alten Herkommen einer noch unvollkommenen Kunſt den Künſtlern die Hände gebunden habe. Der in ſich ſelbſt und ſeiner Produktion lebendige Künſtler aber läßt ſich eben die Hände ſo nicht binden, und dieß Typiſche bei ſonſtiger großer Geſchicklichkeit muß deshalb ſchlechthin auf eine Gebundenheit des Geiſtes, der ſich noch nicht frei und ſelbſtſtändig in ſeinem künſtleriſchen Schaffen weiß, gedeutet werden.

Die Stellungen endlich ſind ebenſo gleichförmig, doch nicht eigentlich ſteif, ſondern mehr ſchroff, kalt, und zum Theil bei den Kämpfern Stellungen ähnlich, wie ſie Handwerker bei ihren Handthierungen, Tiſchler z. B. beim Hobeln, zu machen pflegen.

Um aus dieſen Schilderungen ein allgemeines Reſultat zu ziehen, ſo können wir ſagen, was dieſen für die Kunſtgeſchichte höchſt intereſſanten Bildwerken in ihrem Zwieſpalte von Tradition und Naturnachahmung fehle, ſey die *geiſtige* Beſeelung. Denn nach dem, was ich ſchon im zweiten Kapitel ausgeführt habe, läßt ſich das Geiſtige nur in Geſicht und Stellung ausdrücken. Die übrigen Glieder bezeichnen zwar Naturunterſchiede des Geiſtes, Geſchlechts, Alters u. ſ. f., aber das eigentlich Geiſtige kann nur die Stellung wiedergeben. Geſichtszüge und

Stellung aber sind in den Aegineten gerade das noch relativ Geistlose.

Die hetrurischen Kunstwerke nun, die durch Inschriften als echt legitimirt sind, zeigen eben dieselbe Nachahmung der Natur in einem noch höheren Maaße, doch sind sie in Stellung und Gesichtszügen freier, und einige darunter gehen ganz gegen das Portraitmäßige hin. So spricht z. B. Winckelmann (Bd. III. K. 2. §. 10. S. 188. u. Taf. VI. A.) von einer männlichen Statue, die ganz Portrait zu seyn, doch aus späterer Zeit der Kunst herzurühren scheint. Es ist ein Mann in Lebensgröße, der eine Art von Redner, eine obrigkeitliche, würdige Person darstellt, und von großer, ungezwungener Natürlichkeit und Bestimmtheit des Ausdrucks und der Stellung ist. Merkwürdig und bezeichnend würde es seyn, wenn auf römischem Boden nicht das Ideale, sondern die wirkliche und prosaische Natur von Hause wäre heimisch gewesen.

β. Die eigentlich ideale Skulptur nun zweitens hat, um den Gipfelpunkt des Klassischen zu erreichen, vor allem das bloß Typische und die Ehrfurcht vor dem Ueberkommen aufzugeben, und der künstlerischen Freiheit der Produktion Raum zu schaffen. Dieser Freiheit allein gelingt es, auf der einen Seite die Allgemeinheit der Bedeutung in die Individualität der Gestalt ganz hineinzuarbeiten, andererseits die sinnlichen Formen zur Höhe des echten Ausdrucks ihrer geistigen Bedeutung zu erheben. Dadurch sehen wir das Starre und Gefesselte, das in den Anfängen der älteren Kunst liegt, so wie das Hinausragen der Bedeutung über die Individualität, durch welche der Inhalt sich ausdrücken soll, zu derjenigen Lebendigkeit befreit, in welcher die körperlichen Formen nun auch ihrerseits sowohl die abstrakte Gleichförmigkeit eines hergebrachten Charakters, als auch die täuschende Natürlichkeit verlieren, und dagegen zu der klassischen Individualität fortgehn, welche die Allgemeinheit der Form ebenso zur Besonderheit belebt, als sie die Sinnlichkeit und Realität

derſelben dem Ausdruck der Begeiſtigung vollkommen durchgängig macht. Dieſe Art der Lebendigkeit betrifft nicht nur die Geſtalt, ſondern auch die Stellung, Bewegung, Gewandung, Gruppirung, genug alle Seiten, welche ich oben näher unterſchieden und beſprochen habe.

Was ſich hier in Einheit ſetzt, iſt die Allgemeinheit und Individualität, welche ſowohl in Betreff des geiſtigen Gehalts als ſolchen, als auch in Rückſicht auf die ſinnliche Form in Einklang gebracht ſeyn müſſen, ehe ſie mit einander in die unauflösbare Verbindung, die das wahrhaft Klaſſiſche iſt, zu treten vermögen. Dieſe Identität aber hat ſelbſt wieder ihren Stufengang. Auf der einen Seite nämlich neigt das Ideal noch zu der Hoheit und Strenge hin, welche dem Individuellen zwar ſeine lebendige Regung und Bewegung nicht mißgönnt, doch es noch feſter unter der Herrſchaft des Allgemeinen zuſammenhält, während ſich auf der anderen Seite das Allgemeine mehr und mehr in das Individuelle hinein verliert, und indem es dadurch von ſeiner Tiefe einbüßt, das Verlorene nur durch Ausbildung des Individuellen und Sinnlichen zu erſetzen weiß, und deshalb vom Hohen zum Gefälligen, Zierlichen, zur Heiterkeit und ſchmeichelnden Anmuth herübertritt. In der Mitte liegt eine zweite Stufe, welche die Strenge der erſten zu weiterer Individualität fortführt, ohne jedoch ſchon in der bloßen Anmuthigkeit ihren Hauptzweck erreicht zu finden.

γ. In der römiſchen Kunſt drittens zeigt ſich ſchon die beginnende Auflöſung der klaſſiſchen Skulptur. Hier nämlich iſt das eigentlich Ideale nicht mehr das Tragende für die ganze Konception und Ausführung; die Poeſie geiſtiger Belebung, der innere Hauch und Adel in ſich vollendeter Erſcheinung, dieſe eigenthümlichen Vorzüge der griechiſchen Plaſtik verſchwinden und machen im Ganzen der Vorliebe für das mehr Portraitartige Platz. Dieſe ſich ausbildende Naturwahrheit der Kunſt geht durch alle Seiten hindurch. Dennoch behauptet in dieſem ihren eigenen Kreiſe die römiſche Skulptur noch immer eine ſo hohe Stufe,

daß sie nur, in sofern ihr das eigentlich Vollendete im Kunstwerk, die Poesie des Ideals, im wahren Sinne des Wortes, abgeht, der griechischen wesentlich nachsteht.

c) Was dagegen die christliche Skulptur anbetrifft, so hat dieselbe von Hause aus ein Princip der Auffassung und Darstellungsweise, welches mit dem Material und den Formen der Skulptur nicht so unmittelbar zusammenfällt, als dieß im klassischen Ideal der griechischen Phantasie und Kunst der Fall ist. Denn das Romantische, wie wir im zweiten Theile sahen, hat es wesentlich mit dem aus der Aeußerlichkeit in sich gegangenen Innern, mit der geistigen auf sich bezogenen Subjektivität zu thun, welche zwar im Aeußern erscheint, dieß Aeußere aber sich für sich seiner Partikularität nach ergehn läßt, ohne es zu einer Verschmelzung mit dem Innern und Geistigen zu nöthigen, wie das Ideal der Skulptur es fordert. Schmerz, Qual des Leibes und Geistes, Marter und Buße, Tod und Auferstehung, die geistige subjektive Persönlichkeit, die Innigkeit, Liebe, Herz und Gemüth, dieser eigentliche Inhalt der religiösen, romantischen Phantasie ist kein Gegenstand, für welchen die abstrakte Außengestalt als solche in ihrer räumlichen Totalität, und das Materielle in seinem nicht ideell gesetzten sinnlichen Daseyn die schlechthin gemäße Form und das ebenso kongruente Material liefern könnten. Die Skulptur giebt deshalb im Romantischen auch nicht den Grundzug für die übrigen Künste und das gesammte Daseyn, wie in Griechenland, ab, sondern weicht der Malerei und Musik, als den gemäßeren Künsten der Innerlichkeit und der freien vom Innern durchzogenen Partikularität des Aeußern. Wir finden zwar auch in christlicher Zeit die Skulptur in Holz, Marmor, Erz, Silber- und Goldarbeiten vielfach ausgeübt und oft zu großer Meisterschaft gebracht, doch ist sie nicht die Kunst, welche, wie die griechische Skulptur, das wahrhaft gemäße Bild des Gottes aufstellt. Die religiöse romantische Skulptur bleibt im Gegentheil mehr als die griechische ein Schmuck

der Architektur. Die Heiligen ſtehen meiſt in Niſchen der Thürmchen und Strebepfeiler, oder an den Eingangsthüren; während die Geburt, die Taufe, die Leidens- und Auferſtehungsgeſchichte und ſo viele andere Begebniſſe aus dem Leben Chriſti, die großen Anſchauungen des Weltgerichts u. ſ. f. ſogleich durch ihre innere Mannigfaltigkeit zum Relief über Kirchthüren, an Kirchenmauern, Taufbecken, Chorſtühlen u. ſ. f. hinleiten, und ſich leicht zum Arabeskenartigen herüberneigen. Ueberhaupt erhält hier, um der geiſtigen Innerlichkeit willen, deren Ausdruck vorwaltet, die geſammte Skulptur in höherem Grade ein maleriſches Princip, als dieß der idealen Plaſtik erlaubt iſt. Auf der andern Seite ergreift die Skulptur das mehr gewöhnliche Leben, und dadurch das Portraitartige, das ſie auch, wie in der Malerei, aus den religiöſen Darſtellungen nicht entfernt hält. Der Gänſemann z. B. auf dem Markte zu Nürnberg, der von Göthe und Meyer ſehr geſchätzt wird, iſt ein Bauernkerl von höchſt lebendiger Darſtellung in Erz, (denn in Marmor ging's nicht), der auf jedem Arm eine Gans zum Verkauf trägt. Auch die vielen Skulpturen, die ſich an der St. Sebalduskirche und an ſo vielen anderen Kirchen und Gebäuden, beſonders aus der dem Peter Viſcher vorangehenden Epoche, vorfinden, und religiöſe Gegenſtände, aus der Leidensgeſchichte z. B. darſtellen, geben von dieſer Art des Partikularen der Geſtalt, des Ausdrucks, der Mienen und Gebehrden, hauptſächlich in den Gradationen des Schmerzes, eine deutliche Anſchauung.

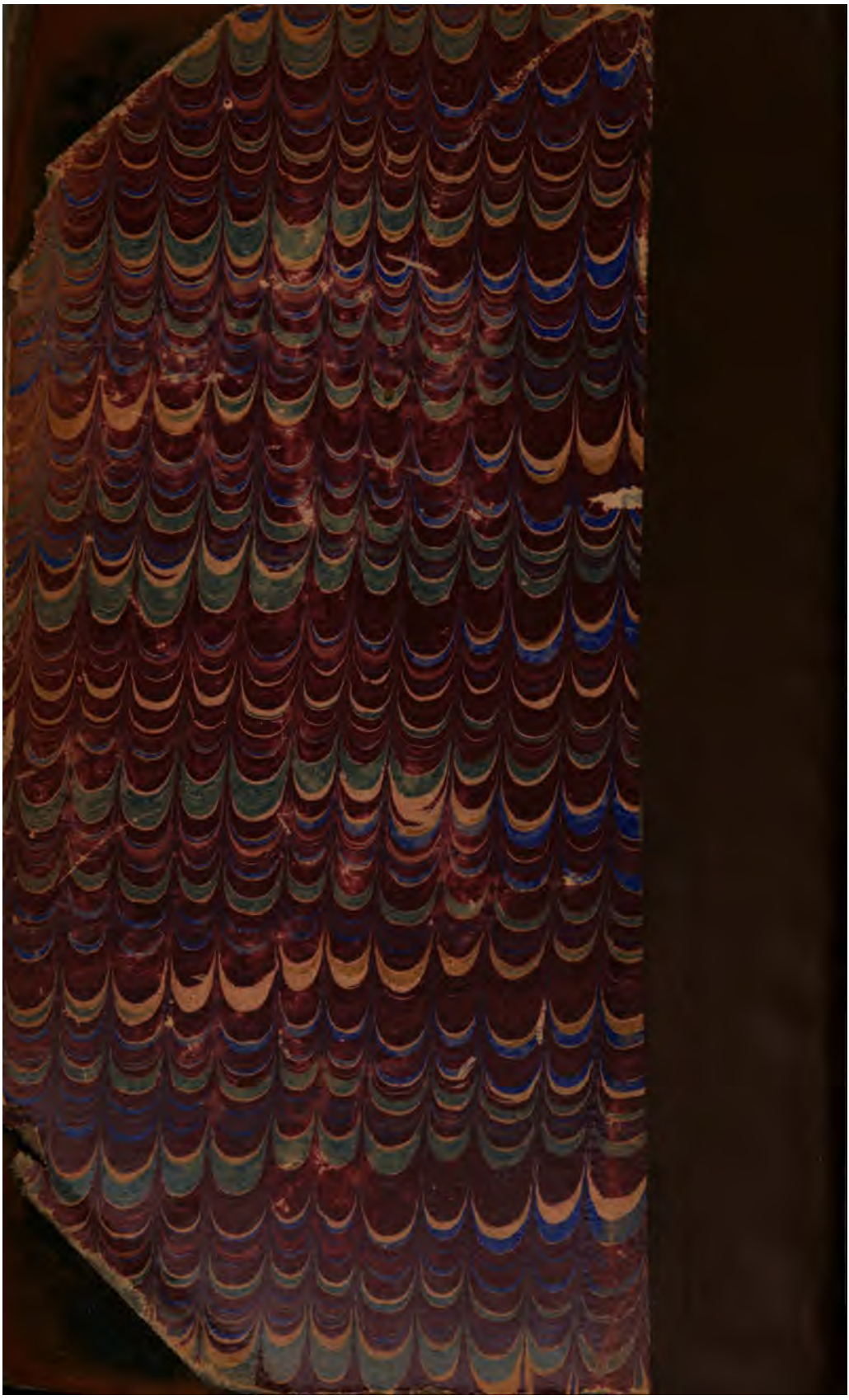
Am meiſten bleibt deshalb die romantiſche Skulptur, welche häufig genug zu den größten Verirrungen abgeſchweift iſt, dem eigentlichen Princip der Plaſtik da getreu, wo ſie ſich den Griechen enger wieder anſchließt, und nun entweder antike Stoffe im Sinne der Alten ſelber, oder Standbilder von Helden und Königen und Portraite ſkulpturmäßig zu behandeln und der Antike anzunähern bemüht iſt. Dieß iſt beſonders heutigen Tages der Fall. Doch hat die Skulptur auch im Felde religiöſer Gegenſtände Vortreffliches zu leiſten gewußt. Ich will in dieſer Beziehung nur

an Michel Angelo erinnern. Seinen todten Christus, von dem hier in der königlichen Sammlung ein Abguß vorhanden ist, kann man nicht genugsam bewundern. Das Marienbild in der Frauenkirche zu Brügge, ein vorzügliches Werk, wollen Einige nicht für echt gelten lassen; vor Allem aber hat mich das Grabmal des Grafen von Nassau zu Breda angezogen. (Hegel's verm. Schriften, Bd. II. S. 561.) Der Graf liegt mit seiner Gattinn lebensgroß aus weißem Alabaster auf einer schwarzen Marmorplatte. Auf der Ecke des Steines stehen Regulus, Hannibal, Cäsar und ein römischer Krieger in gebeugter Stellung und tragen über sich eine der unteren ähnliche schwarze Platte. Nichts ist interessanter, als einen Charakter, wie den des Cäsar, von Michel Angelo vorgestellt zu sehen. Für religiöse Gegenstände jedoch gehört der Geist, die Macht der Phantasie, die Kraft, Gründlichkeit, Kühnheit und Tüchtigkeit eines solchen Meisters dazu, um das plastische Princip der Alten mit der Art der Beseelung, die im Romantischen liegt, in solcher produktiven Eigenthümlichkeit verbinden zu können. Denn die ganze Richtung des christlichen Sinns, wie gesagt, ist, wo die religiöse Anschauung und Vorstellung an der Spitze steht, nicht auf die klassische Form der Idealität gerichtet, welche die nächste und höchste Bestimmung der Skulptur ausmacht. —

Von hier ab können wir den Uebergang aus der Skulptur in ein anderes Princip der künstlerischen Auffassung und Darstellung machen, das zu seiner Realisation nun auch eines andern sinnlichen Materials bedarf. In der klassischen Skulptur war es die objektive *substantielle* Individualität als menschliche, welche den Mittelpunkt abgab, und die menschliche Gestalt als solche so hoch stellte, daß sie dieselbe abstrakt als bloße Schönheit der *Gestalt* festhielt und für das Göttliche aufbewahrte. Deshalb ist nun aber der Mensch, wie er hier dem Inhalt und der Form nach in die Darstellung eingeht, *nicht* der volle, ganze *konkrete* Mensch; der Anthropomorphismus der Kunst bleibt in

der alten Skulptur unvollendet. Denn was ihm abgeht, iſt ebenſoſehr die Menſchheit in ihrer objektiven und zugleich mit dem Princip abſoluter Perſönlichkeit identificirten Allgemeinheit, als auch dasjenige, was man ſo gewöhnlich das Menſchliche nennt, das Moment ſubjektiver Einzelnheit, menſchlicher Schwachheit, Beſonderheit, Zufälligkeit, Willkür, unmittelbarer Natürlichkeit, Leidenſchaft u. ſ. f., ein Moment, welches in jene Allgemeinheit hineingenommen ſeyn muß, damit die ganze Individualität, das Subjekt in ſeinem totalen Umfange und in dem unendlichen Kreiſe ſeiner Wirklichkeit, als Princip des Inhalts und der Darſtellungsweiſe erſcheinen könne.

In der klaſſiſchen Skulptur kommt das Eine dieſer Momente, das Menſchliche ſeiner unmittelbaren Naturſeite nach theils nur in Thieren, Halbthieren, Faunen u. ſ. f. zum Vorſchein, ohne in die Subjektivität zurückgerufen und in ihr negativ geſetzt zu ſeyn, theils geht dieſe Skulptur an ihr ſelbſt in das Moment der Beſonderheit und Richtung nach Außen nur in dem gefälligen Style, in den tauſend Heiterkeiten und Einfällen über, zu denen auch die antike Plaſtik ſich herausbewegt. Dagegen fehlt ihr durchaus das Princip der Tiefe und Unendlichkeit des Subjektiven, der innern Verſöhnung des Geiſtes mit dem Abſoluten, der ideellen Einigung des Menſchen und der Menſchheit mit Gott. Den Inhalt, der dieſem Princip gemäß in die Kunſt hereinkommt, bringt zwar die chriſtliche Skulptur zur Anſchauung, doch gerade ihre Kunſtdarſtellung zeigt, daß die Skulptur für die Verwirklichung dieſes Inhalts nicht genüge, ſo daß noch andere Künſte auftreten müßten, um das in's Werk zu ſetzen, was die Skulptur zu erreichen unfähig bleibt. Dieſe neuen Künſte, indem ſie der romantiſchen Kunſtform am entſprechendſten ſind, können wir unter dem Namen der romantiſchen Künſte zuſammenfaſſen.

Gedruckt bei den Gebr. Unger.

7837